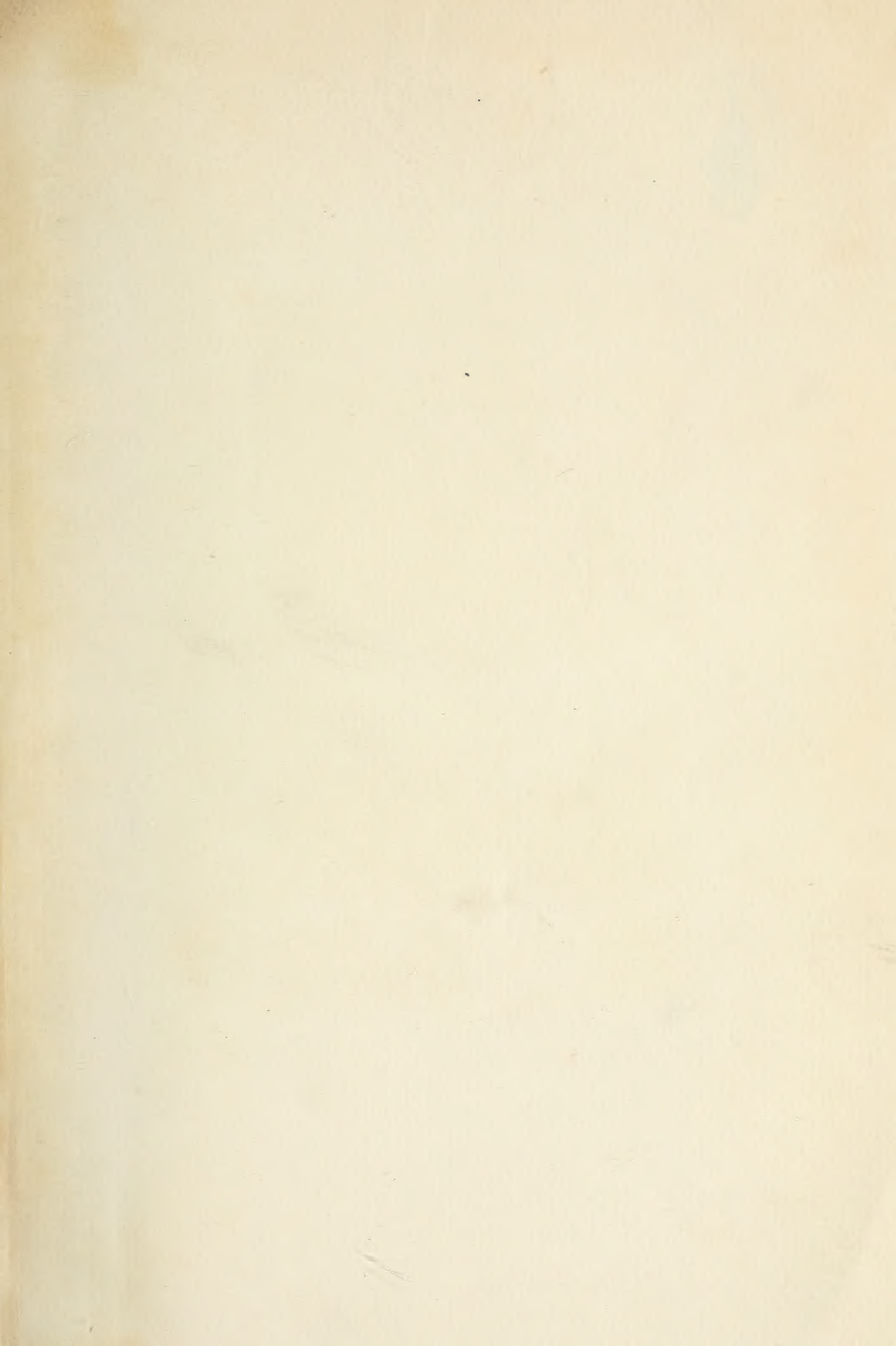
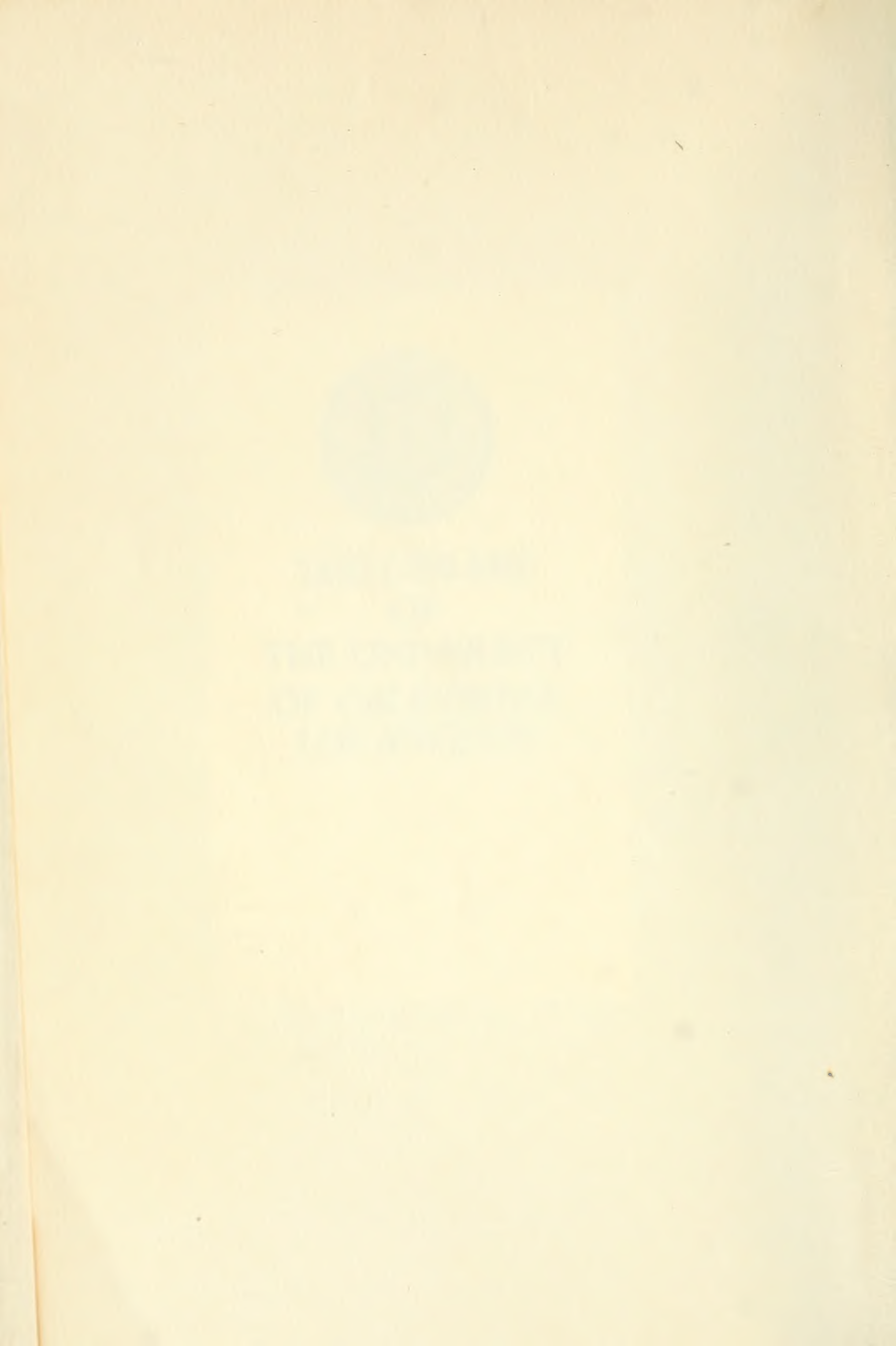
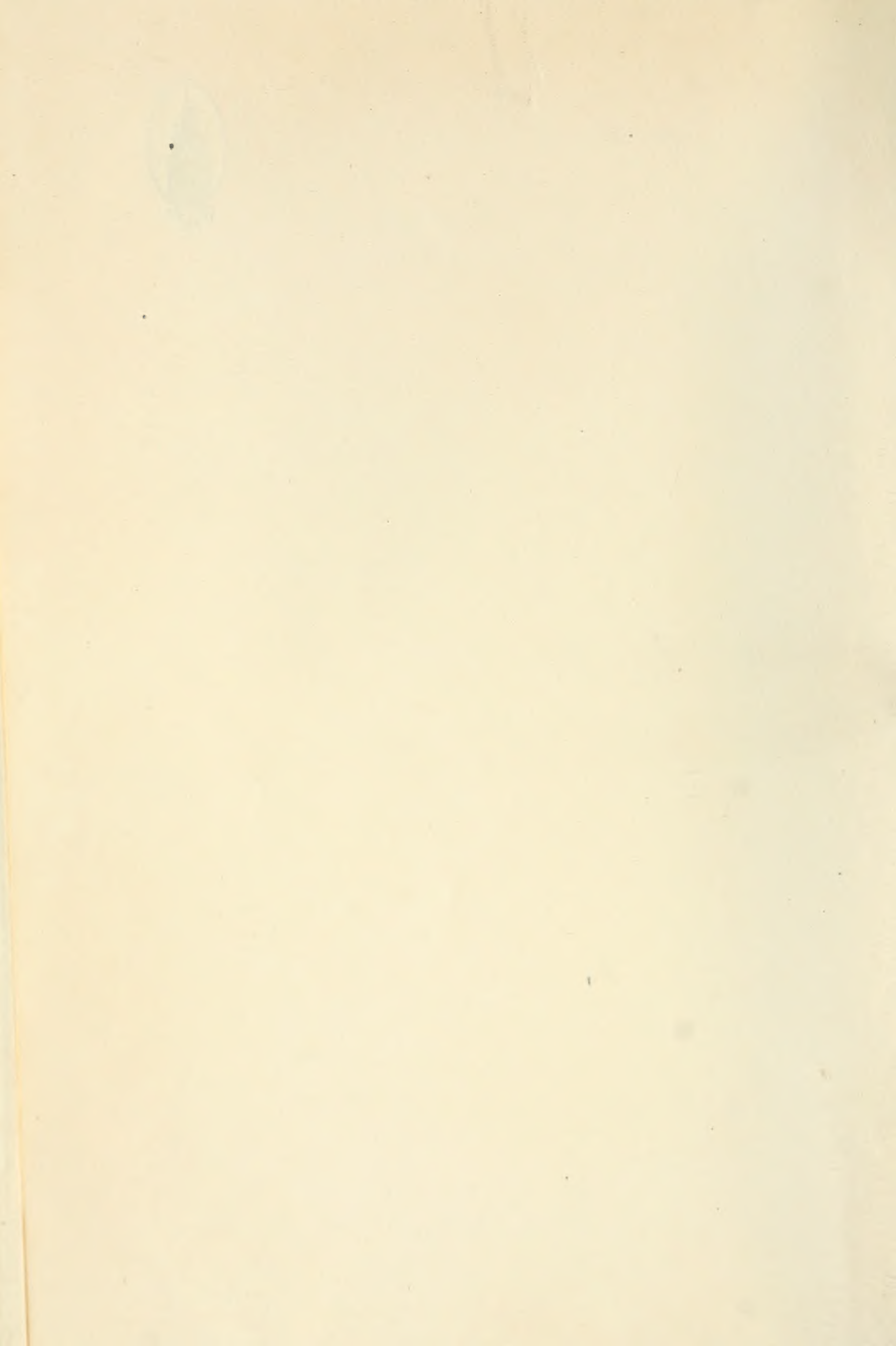



SEAL OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LET THERE BE LIGHT
1868

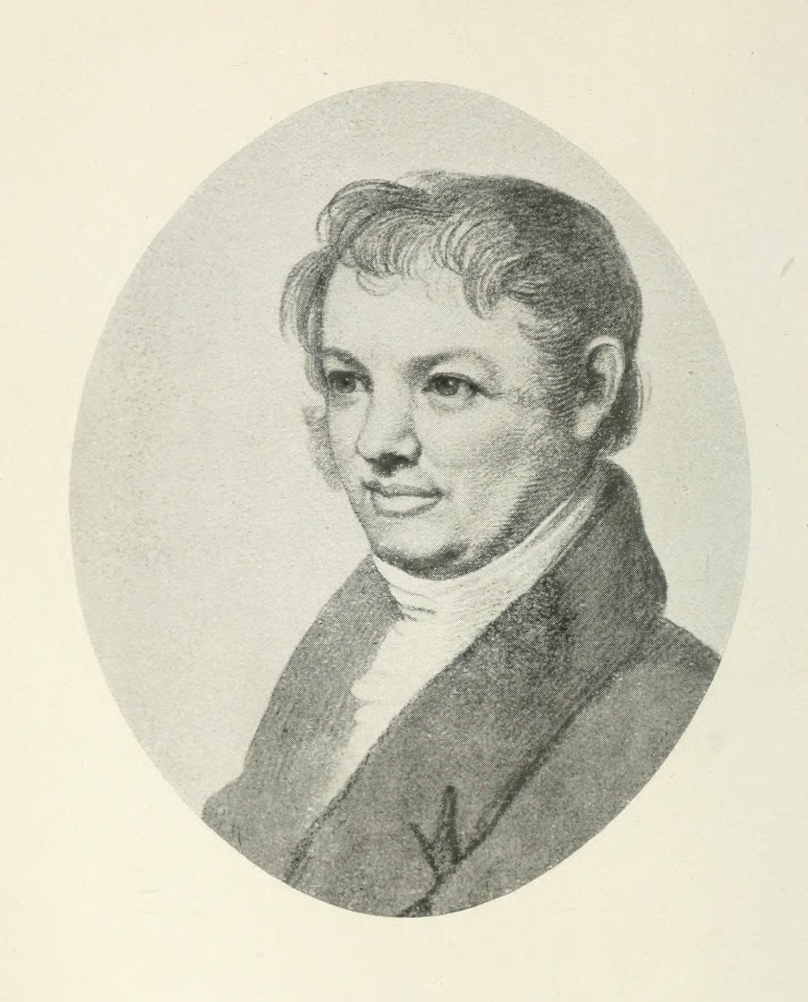












C. Fr. von Rumohr

C. Fr. von Rumohr

Italienische Forschungen

Herausgegeben von

Julius Schlosser

Mit der
„Beygabe zum ersten Bande
der Italienischen Forschungen“
und einem Bildnis

1920

Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G.
Frankfurt am Main

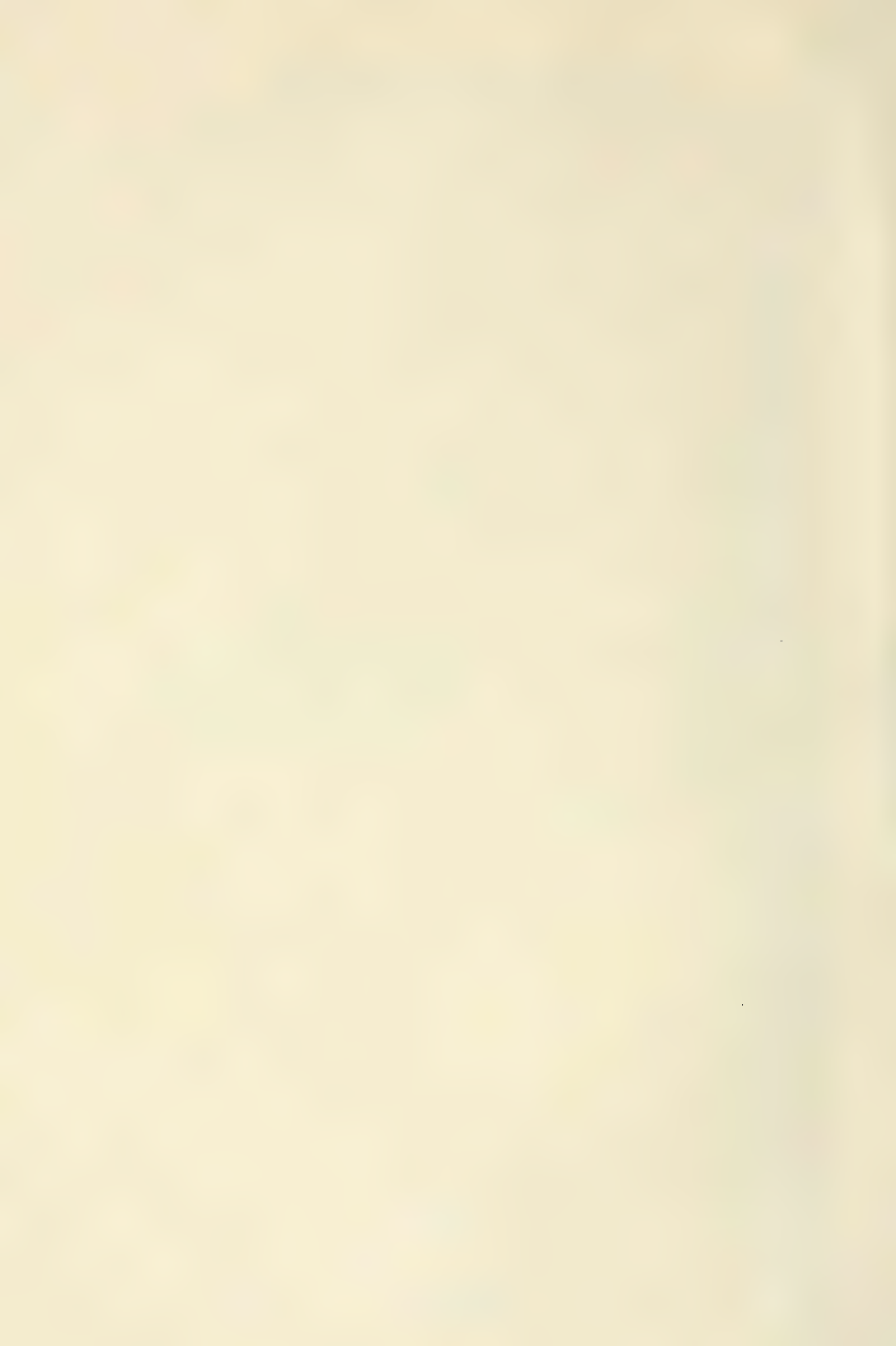
Spamersche Buchdruckerei in Leipzig

Carl Friedrich von Rumohr
als Begründer der neueren Kunstforschung

von

Julius Schlosser

Benedetto Croce
dem großen Kenner und Schätzer deutscher
Geistesarbeit, dem stets bewährten Freunde,
in Dankbarkeit gewidmet



Ein Kunstwerk ist nicht eher ganz zu genießen, als bis man die Umstände und Verhältnisse ins Reine gebracht, unter und aus welchen dasselbe entstanden.

Rumohr, Deutsche Denkwürdigkeiten III, 149.

Weder die Lebensgeschichte des aus uraltem Holstengeschlecht stammenden Freiherrn Carl Friedrich von Rumohr, der 1785 geboren, 1842 in Dresden gestorben ist, kann uns hier beschäftigen, noch auch die große Zahl seiner Schriften; diese reichen ohnehin zum großen Teile über das engere Fach weit hinaus, so seine Novellen, sein merkwürdiger Zeitroman: die „Deutschen Denkwürdigkeiten", seine „Schule der Höflichkeit", sein „Geist der Kochkunst" — eines der geistreichsten kulturgeschichtlichen Werke —, seine Abhandlungen über Bodenbau und Wirtschaft in Italien, ja selbst eines seiner persönlichsten Werke, die „Drey Reisen in Italien". Schon dieser rasche Ueberblick zeigt, wie reich das geistige, in seiner Bedeutung für das deutsche Wesen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch gar nicht gewürdigte Leben dieses Mannes gewesen ist. Was sein äußeres Leben anbelangt, so sind wir noch immer auf die knappe, durch ihren sorgfältigen Schriftennachweis wertvolle, aber auf einem ziemlich subalternen Standpunkt verharrende Biographie angewiesen, die H. W. Schulz bald nach Rumohrs Tode (1844) herausgegeben hat. Erst in allerjüngster Zeit haben die überaus dankenswerten Veröffentlichungen Stocks aus dem reichen Briefwechsel Rumohrs (Briefe an Friedrich Wilhelm IV. und an seinen Jugendfreund Langer in München) neuen, tiefen Einblick in sein Wesen und Werden tun lassen.

Lediglich der Kunstforscher Rumohr kann uns hier beschäftigen, so wie er uns in seinem Haupt- und Grundwerk auf diesem Felde entgegentritt, den „Italienischen Forschungen", 1827 bis 1831, also noch in den letzten Lebensjahren Goethes erschienen, in dessen Kreis wie in dem Bettinens er frühe und sogleich mit ausgeprägten Zügen erscheint.

Sie sind dem Lande gewidmet, das er selbst — und auch das ist für die deutsche Kunstgeschichte höchst bezeichnend — seine zweite Heimat genannt hat,

er, der gleich Winckelmann von der deutschen Nordküste herkam, gleich ihm Katholik geworden ist, und namentlich in seiner Jugendzeit den Druck nordischen Wesens schwer genug empfunden hat.

Diese „Italienischen Forschungen" sind das Grundwerk der ganz wesentlich von diesem deutschen Norden aus begründeten neueren Kunstgeschichte geworden, ein Denkmal, das sich in vielem Betracht, nicht nur äußerlich, Winckelmanns Kunstgeschichte des Altertums vergleichen läßt, mag ihm auch der hohe Geistesflug dieses letzten fehlen. Um das ganz zu begreifen, müssen wir aber beträchtlich weiter ausholen und den Boden kennen lernen, über den Rumohr voll emsigen Mühens seinen Pflug geführt hat; sodann, wie er sich mit den Grundaufgaben seines Faches auseinandergesetzt hat, erkenntnistheoretisch und praktisch, als Kritiker und als historischer Philologe. In beidem hat er der Zukunft die Wege gewiesen; mit Recht nannte ihn darum der Geschichtschreiber der Archäologie, Stark, eine „wahrhaft epochemachende Erscheinung"; er leuchtet der modernen Kunstgeschichte, die heute vielleicht mehr als jemals eines getreuen Eckarts bedarf, und noch immer, trotz ihres schon recht reifen Alters, im Kinderkleidchen umherläuft, kritisch und methodisch vor, und seine ernsten Mahnungen und Leitsprüche gelten heute noch gerade so wie für seine Zeit.

Die Kunstgeschichte vor Rumohr.

Es hat viel mehr als bloß persönliche Bedeutung, wenn Rumohr sein kunstgeschichtliches Hauptwerk auf das italienische Forschungsgebiet eingestellt hat. Ist doch Italien die wahre und ursprüngliche Heimat aller lehrhaften und geschichtlichen Betrachtung bildender Kunst. Den Grund der ersten hatte dort ein Gelehrter und Halbkünstler, jener merkwürdige Florentiner L. B. Alberti gelegt, den der zweiten ein großer Bildkünstler, sein Landsmann und Zeitgenosse Lorenzo Ghiberti. Der Erste hat seine eigentliche Wirksamkeit erst ein Jahrhundert später, im akademischen XVI. Jahrhundert entfaltet, in Vasaris Zeit, des großen Malerliteraten aus Arezzo, der seinerseits den (von ihm weidlich ausgenützten) bald vergessenen Zweiten vollständig in den Schatten gestellt hat. Hat doch erst zu Beginn des XIX. Jahrhunderts der Geschichtschreiber der italienischen Plastik, Graf Cicognara (zuerst 1813) den wichtigsten Teil von Ghibertis Handschrift veröffentlicht, um die sich kaum mehr jemand gekümmert hat, jedoch unvollständig, so daß gerade Rumohr hier wieder (wie sein Nachfolger Gaye) einen wesentlichen Nachtrag leisten konnte; die erste kunstgeschichtliche Würdigung und Nutzung des alten Künstlerautors rührt abermals, was sehr wichtig ist, von ihm her, so wie es bis auf den Schreiber dieser Zeilen

herab fast ausschließlich Deutsche gewesen sind, die um diesen Wiegensang der Kunstgeschichte bemüht waren.

Mit Vasari verläßt dann die in Italien, genauer in Florenz, geborene neuere Kunstgeschichte ihren Heimatboden und wird gemeineuropäischer Besitz. Ebenso fällt in seine Zeit und Umgebung die Ausbildung der neuen Kunstlehre, zu der die Künstler des sog. „Manierismus", der sich unterdessen nach dem Vorbild der Literaten in „Akademien" zusammengeschlossen, den Grund gelegt haben. Federigo Zuccaros diese Entwicklung abschließende „Idea della Pittura", schon in ihrem Titel ein Programm enthaltend, ist 1607 erschienen; auch in ihr lebt etwas vom Geiste L. B. Albertis, dessen Werke gerade in diesem Umkreis, aus der Gelehrtensprache in die Volkszunge übertragen, allgemein zugänglich und wirksam wurden.

Die endgültige strenge Ausbildung dieses Wissens und Meinens von der Kunst zu einem festen „Lehrgebäude" fand aber in dem später „barock" gescholtenen Zeitalter statt, abermals in Italien, diesmal in Rom, wohin sich längst der Schwerpunkt von Florenz her verschoben hatte. Der spätere „Klassizismus" ruht trotz seiner Abneigung gegen diese Zeit allenthalben, nach seinen theoretischen und historischen Ueberzeugungen, auf der damals geschaffenen Grundlage. Sein wahrer Apostel ist einer der bedeutendsten Gelehrten jener Zeit, also kein Künstler mehr, was gleichfalls betont werden muß: der Abate Giovanni Pietro Bellori, Bibliothekar der Königin Christine von Schweden, der anerkannte „Antiquario di Roma", und in mehr als einem Sinn Winckelmanns eigentlicher Vorgänger. Sein Geschichtswerk, die „Viten" der zwölf Künstler seiner Zeit, die er als die hervorragendsten und Richtung gebenden ausgewählt hat, ist 1672 erschienen; es enthält ebenso die Grundsätze der neuen Geschichtsforschung auf diesem Gebiete, wie es durch die überaus lehrreiche, ihm vorgesetzte Abhandlung über die „Idea della Pittura, Scultura ed Architettura" die Grundsätze der neuen Kunstlehre festlegt.

Die Geschichtschreibung des Barock hatte durch Bellori die Entwicklungslehre Vasaris übernommen, jedoch mit einem bemerkenswerten Gegensatz. Während jener in Michelangelo Ziel und Gipfel aller Kunst überhaupt erblickt hatte, über den hinaus ein Fortschritt nicht mehr möglich schien, wird dieses matte Epigonengefühl von dem kräftig sich rührenden „Seicento" überwunden, das seinerseits Raffael als den höchsten Genius, als fleischgewordene künstlerische Vollkommenheit verkündet. Neben ihn tritt als zweite große Macht, nunmehr noch viel schärfer betont, die Antike, römischen Gepräges, wie es sich in diesem Umkreis von selbst versteht. Daß Rom die Hauptstadt der Kunst geworden war, dem hatte die Gründung der französischen Akademie auf

dem Pincio eben erst nachhaltig Ausdruck verliehen; Belloris Werk ist deren Gründer, Colbert, gewidmet, sein Freund Poussin ist ihm schlechthin der vorbildliche Künstler, und der Altervater des Klassizismus findet in ihm alle seine Forderungen, die er auch lehrhaft mit ihm durchgesprochen hat, erfüllt. Dieses seines Wertes stolz und selbstwillig bewußte Zeitalter sonnt sich in seinem eigenen Schaffen; so kühl ablehnend Bellori auch dem eigentlichen schöpferischen Genius seiner Zeit, Bernini, gegenübersteht, in den großen bolognesischen Malern, in den zeitgenössischen Bildnern Algardi und Fiammingo sieht er die stolze Neu- und Nachblüte, gleichsam den früchteschweren Herbst nach der Sonnenhöhe des Sommers. Nun wird der Begriff der „Schule" fest, der sein Dasein bis in die Galeriekataloge unserer Zeit fristet, nicht mehr im Sinne örtlich-gildenmäßiger Zusammengehörigkeit, wie in der ältern Zeit, ja noch bis in den „Manierismus" hinein, sondern stilistisch-regelhaft gemeint, von großen Kategorien der Kunstlehre her begriffen und bestimmt: die „römische" (in der die toskanische bereits aufgegangen ist), die bolognesische, die venezianische, allenfalls noch die „lombardische", durch ihre großen Vertreter, fast in neuscholastischer Weise bezeichnet, durch Raffael, die Caracci, Tizian und Correggio, samt ihrem Gefolge. Die ältere Kunst, der Vasari noch einen regen, freilich auch unsicheren und schwankenden Anteil gewidmet hatte, tritt namentlich vor der lebenden Gegenwart, den „moderni", fast ganz zurück, am auffälligsten in der sonst so fleißig schürfenden Ciceroniliteratur. Was vor Raffaels Zeit liegt, wird mit besonderen Ausnahmen künstlerisch so gut wie gar nicht mehr beachtet; dagegen bildet sich der antiquarisch-gelehrte Anteil an der als barbarisch verrufenen „gotischen" oder „griechischen" Mittelzeit heraus. Jetzt ward das „unterirdische" Rom des Altchristentums erforscht; aber von einem künstlerisch-stilistischen Erfassen dieser Kunst kann schon deshalb keine Rede sein, weil sie für dieses Zeitalter ja gar nicht Kunst, sondern Nichtkunst bedeutet; nur der altertümliche Inhalt wird ausgeschöpft, fleißig gedeutet, mit allen Hilfsmitteln und Methoden, die in den gewaltigen „Thesauren" dieses großen philologischen Zeitalters aufgespeichert sind. Auch hier folgen die übrigen Länder bald dem italienischen Vorbild; das große Sammelwerk des Franzosen Montfaucon über die Geschichtsdenkmäler Frankreichs liegt in dieser Richtung, ebenso wie die bald sich anschließenden Engländer, von den heimatlichen Urdenkmalen wie den Stonehenge beginnend, sich in ihre bodenständige Gotik vertiefen, ja diese mit dem festen Tatsachensinn ihres Stammes schon sehr frühe in künstlerische Gegenwart umsetzen. Von ihnen geht zuletzt auch eine neue Wertung aus; lange vor ihren Präraffaeliten-Malern des XIX. Jahrhunderts haben sie, die erste Reisenation der Welt — für die ein viel-

gelesenes Handbuch wie das von Richardson ebenso bezeichnend ist wie der Umstand, daß sie zuerst und allein den ältesten allgemeinen Kunstführer durch Italien des Malers Barri trotz seiner Magerkeit sogleich übersetzten — das Quattrocento wiederentdeckt. Noch Goethe, der in seiner italienischen Reise, an der Hand seines braven Volkmann wohl die Bolognesen bewundert, geht an der älteren Kunst vorüber, wenn er auch ganz unversehens im Innersten gepackt, vor einem Mantegna seine großen Augen macht und ihm unvergeßliche Worte widmet; er selbst, zeitlebens englischem Wesen hold, hat sich ja gewünscht, von einem kunst- und lebensverständigen Engländer in Italien geführt zu werden. Ideales mit praktischem Verstand verbindend, wie es nun einmal ihre Art ist, haben sie schon im XVIII. Jahrhundert, besonders in Venedig, als geschäftskundige Sammler die damals noch gering geschätzten Werke des XIV. und XV. Jahrhunderts reichlich und billig erstehen können; eine solche Sammlung, die des englischen Bankiers Solly, wandert über die Alpen in den deutschen Norden, gibt den Grundstock der ersten kunsthistorischen Galerie, der von Berlin, und stellt so die Verbindung mit Rumohrs Wirken her.

In der früher geschilderten Gestalt war die in Italien geborene und groß gewordene Geschichtschreibung, trotz aller ererbten Neigung zu großen pragmatischen Zusammenfassungen auf das Einzelbiographische gestellt, einem andern Niederdeutschen entgegengetreten, dem genialen Schustersohn aus Stendal. Winckelmanns Schaffen läßt allenthalben Belloris Einfluß erkennen, schon darin, daß er das Gerüst seiner Periodenbildung übernommen hat, wie daß in ihm die Vorstellung der „Schulen" und ihrer Klassiker gerade so gegenwärtig ist, Raffael der Hauptmeister, die Zuneigung zu den Bolognesen, Algardi, Fiammingo ebenso ausgesprochen wie die Abneigung gegen Bernini. Noch stärker zeigt sich seine Abhängigkeit in der Kunstlehre. Seine große Tat war vielleicht nicht so sehr, daß er das Hellenische gegen das bisher fast einzig geltende Römische in den Vordergrund gestellt hat, mehr aus innerer Eingebung denn aus seinem höchst lückenhaften Stoff heraus — darin war ihm Oberitalien in gelegentlicher Tat, wie namentlich Bologna in der Lehre aus gleichem gefühlsmäßigen Ahnen heraus vorangegangen —, daß er den Begriff der Originalität schärfer und in genialem Hellsehen geformt hat, das griechische Urbild hinter der römischen Nachahmung fand — worin ihm ein anderer Norddeutscher, sein künstlerischer Lehrer Mengs, den Weg wies —, als daß er den großen, für die ganze weitere Entwickelung entscheidenden Schritt getan, der Künstlergeschichte, die von ihrem wahren und einzigen Ziel (das dem alten Ghiberti bereits dunkel vorgeschwebt hatte) immer mehr in biographisch-anekdotische Stoffsammlung äußerlicher Art geraten war, bewußt den einheitlichen Aufbau

der „Kunstgeschichte" entgegengesetzt hat, womit freilich der verhängnisvolle Schritt sich verband, das eigentliche Leben des Künstlers in seinem Werk in ein gewaltsam-willkürliches Gerüst wirklicher oder vermeintlicher Gesamtentwickelung typischer Art aufgehen zu lassen, die Anschauung dem Begriff zu opfern. Auch darin ist Winckelmann vom italienischen Barock Bellorischer Prägung abhängig; tatsächlich nennt er seine „Geschichte der Kunst" ein „Lehrgebäude", denn es ist ihm vor allem um das Wesen der Kunst zu tun, als etwas Abgezogenes; er selbst, der an den Quellen der deutschen Rechtsgeschichte seine Schulung als Historiker durchgemacht hatte, hat sich offen als Gegner des geschichtlichen Weges bekannt, und Herders feine Witterung behielt recht, der in seinem Werk sogleich eine „historische Metaphysik des Schönen" erkannt hat. Denn Winckelmanns Ideal der Kunst, dem einzig die Griechen nahegekommen sind, ist an sich als solches notwendig zeitlos und steht jenseits aller Erfahrung. Aber es war das erste Mal, daß der Norden, der bis dahin wenig selbständig und ziemlich unfrei dem von der italienischen Geschichtschreibung aufgestellten Vorbild gefolgt war, eine neue, große, schöpferische Tat vollbracht hat.

Das XVII. und XVIII. Jahrhundert konnte, wie bereits erwähnt, von der großen philologisch-historischen Arbeit, wie sie in den Schatzbehältern eines Muratori, Mabillon, der Bollandisten, eines Tiraboschi — der auch in der örtlichen Kunstgeschichte seiner modenesischen Heimat seinen Platz hat, wie Muratori in der italienischen Aesthetik — nicht unberührt bleiben. Die Herausgabe und der Neudruck älterer Quellen, schon im XVI. Jahrhundert an Alberti beginnend, wird emsig gefördert. Leonardos Malerbuch, seiner eigentlichen Heimat lang entfremdet, wird zuerst im Frankreich des XVII. Jahrhunderts durch Du Fresne bekannt. Die Kritik des Vasarischen Werkes vollends setzt früh ein, zunächst häufig aus Kirchturmgründen in der Ortsliteratur; bis zum Schluß des achtzehnten Jahrhunderts liegen vier neue, zum Teil sehr reichlich erläuterte Ausgaben vor, deren letzte die des Padre Della Valle aus Siena ist. Freilich, von strenger Methodik ist dieses Verfahren noch weit entfernt, was man übrigens von allen folgenden bis auf unsere eigene Zeit herab wird behaupten dürfen; die hervorragendste Stelle nimmt der gelehrte Abate Bottari ein, dem wir auch die erste Sammlung der Künstlerbriefe verdanken.

Aber auch das kleinste Nest Italiens setzt jetzt seinen Stolz darein, einen örtlichen „Vasari" sein eigen zu nennen, und auf diesem Wege ist neben viel Nichtigem und Ueberflüssigen doch auch viel wertvoller Stoff gesammelt worden. Das Gegenbild und die Ergänzung dieses oft fast rührend zu nennenden Ehrgeizes bildet die Literatur der Ortsführer. Endlich unternimmt ein Mann wie

Baldinucci, der in der Geschichte der mediceischen Sammlungen des großherzoglichen Florenz eine ansehnliche Rolle spielt, eine Neubearbeitung Vasaris; seine „Notizie de' professori“ (seit 1681) werden der erste unbeholfene Versuch einer allgemeinen Künstlergeschichte Europas, in der nun auch die Nordländer, vor allem die Nieder- und Hochdeutschen berücksichtigt sind. Freilich meist nur durch einen einfachen Auszug aus Vasaris vlämischem Nachahmer Van Mander, der auf diese Weise in das Ursprungsland zurückkehrt. Obwohl Baldinucci ein wirkliches Verhältnis zur Kunst besessen, sich um die berühmte Florentiner Handzeichnungensammlung Verdienste erworben hat, ist bei ihm das Meiste doch unlebendige Schreibtischarbeit; mit seinem dürftigen Gerüst von Jahrhunderten und Jahrzehnten erhebt er sich nicht über die römische Annalistik des XVII. Jahrhunderts und steht, obwohl ihm, nicht dem geistig viel bedeutenderen Bellori, der Auftrag wurde, das Leben des größten zeitgenössischen Künstlers, Berninis, zu schreiben, weit unter dem Künstlerliteraten Vasari. Dagegen meldet sich der Einfluß des gelehrten philologisch-historischen Zeitalters; hatte Vasari mit seinen Urkunden im Grunde doch nur geflunkert, so gibt Baldinucci jetzt reichliche, oft sehr wertvolle, wenn auch nicht immer verläßliche Auszüge und Abdrücke von solchen. Was die Inschriften anlangt, so war ihnen wiederum schon Vasari mit seinem nie genug zu rühmenden, fast rührenden Fleiße nachgegangen; freilich darf man, wie sich von selbst versteht, nicht die Methode des modernen Epigraphikers von ihm fordern.

Eine Sache für sich bildet die Tätigkeit der mit dem Kunsthandel enge verbundenen Kunstkenner, namentlich des XVIII. Jahrhunderts, der wenigstens mit einem Worte gedacht werden soll, da sie für Rumohrs Verständnis wichtig ist; die bedeutendsten Namen darunter sind die J. P. Mariettes und des Venezianers Algarotti.

Das Schlußergebnis der alten Zeit vor Rumohr liegt in vier großen Grundwerken vor, Italien, Frankreich, Deutschland angehörig, in gewissem Betracht noch heute lebendig und wenigstens als Stoffsammlungen, oft stillschweigend, genutzt. Das älteste, geschlossenste und innerlich wertvollste darunter ist die Geschichte der italienischen Malerei eines der bedeutendsten Gelehrten und feinsten Köpfe des XVIII. Jahrhunderts, eines echten Toskaners, der sich auch um die Urgeschichte seiner merkwürdigen Heimat verdient gemacht, des Abbé Lanzi; als Gesamtdarstellung ist es bis heute noch unerreicht. Obgleich Lanzi nach Winckelmann und Mengs, von deren lehrhaften Ueberzeugungen er auch nicht unbeeinflußt blieb, geschrieben hat, ist er doch unbeirrt den alten vaterländischen Weg gegangen und hat sich von dem Trugbild des „Lehrgebäudes“ nicht blenden

lassen, sein Buch ist die vollständigste, straff und klar gegliederte, durch viele kluge und glückliche Charakteristiken belebte Darstellung der Einzelartigkeit der italienischen Kunst in Ortsschulen und Meistern. Schon in napoleonische Zeit fällt das Wirken eines andern Toskaners, des Grafen Leopold Cicognara, als erster Bibliograph der Kunstgeschichte bis heute in verdientem Ansehen; seine Geschichte der Bildhauerkunst, eine wahre Urkunde des Klassizismus, bildet die Ergänzung des freilich viel lebendigeren und geistig beweglicheren Lanzi; sie hat ein viel künstlicheres, lehrhaftes Gerüst, auch schon kulturgeschichtlicher Art. Ein Zeichen der neuen Zeit bildet die Beigabe des großen Tafelbandes — bei Lanzi noch fehlend, der ganz auf das eigene Wort gestellt ist — in der damals beliebten Art des Linienumrißstichs ausgeführt.

Zeitlich gehört noch vor ihn — obwohl es später erschienen ist — das große Werk eines vielerfahrenen Pariser Weltmanns, der aber sein langes Leben auf römischem Boden beschlossen hat, Séroux d'Agincourt. Er hat sich bewußt an Winckelmann angeschlossen und die erste allgemeine, durch Umrißstiche überaus reich illustrierte Geschichte der christlichen Kunst zu geben versucht, auf allen Gebieten, von der ältesten Zeit an bis zum Zeitalter Raffaels hinab. Wie er schön und treffend sagt, will er die Sprache der Kunst aus ihren Denkmälern erschließen, im Geiste Winckelmanns also; tatsächlich hat er sich auch an einer besondern, streng umgrenzten Klasse archäologischer Einzeldenkmäler, den antiken Tonscherben, für seine größere Aufgabe geschult. Er ist wichtig, auch für Rumohr, dadurch, daß er zuerst der altchristlichen wie der mittelalterlichen Kunst eindringlich zusammenfassende Forschung gewidmet hat. Seine Tafeln sind auf diesem Gebiete bis tief in unsere Zeit hinein ein Studienbehelf geblieben, vieles hat er überhaupt zum ersten Male ans Licht gestellt. Sein Wollen war freilich stärker als die Tat, zu wirklicher historischer Kritik ist er nicht vorgedrungen.

Ganz literarisch bestimmt ist das Werk eines in Norddeutschland geborenen Malers italienischer Abkunft, der noch die spätesten Ueberlieferungen der alten Kunst in sich aufnehmen konnte, da er durch die letzten Malerwerkstätten des Barock in Rom und Bologna gegangen ist, Dominik Fiorillos, als Universitätslehrer in Göttingen verstorben. Er ist ehrwürdig durch seine rein kompilatorische, mit unsäglichem Fleiße, freilich auch recht kritiklos verfertigte Darstellung der gesamten Geschichte der Malerei, nicht nur Italiens, auch der übrigen Kunstländer Europas. Es ist rührend, wie dieser gelehrte Maler das gesamte geschichtliche Schrifttum, namentlich auch die mittelalterlichen Schriftquellen, ausgezogen und gesammelt hat, so daß sein vielbändiges Werk bis heute eine Fundgrube geblieben ist. Mit ihm treten wir schon in die Zeit und in

den unmittelbaren Kreis Rumohrs selbst ein, der den „behaglichen und feinen" Mann noch selbst in seiner Lehrzeit zu Göttingen gekannt und geschätzt hat.

Die Kunstlehre.

Wie die Geschichtsschreibung, so ist auch die Kunstlehre, die im XVII. Jahrhundert aus der vom „Manierismus" gelegten Grundlage erwuchs, mit Belloris Namen verknüpft. Sein großes biographisches Werk wird, wie schon erwähnt, von der höchst bedeutenden Abhandlung über die „Idee des Schönen" eröffnet. „Idee" und „Schönheit", das sind auch wirklich die beiden Grundpfeiler, auf denen das ganze, in seinem Aufbau so einheitliche und eindrucksvolle Gebäude der klassizistischen Aesthetik ruht. Der bedenkliche, jedenfalls höchst vieldeutige Begriff des „Schönen" wird von da an Kern- und Mittelpunkt aller ästhetischen Betrachtung. An Stelle der naturfrohen Empirie älterer Zeit, namentlich eines Leonardo, in der die Kunst sich als ehrfürchtige Schülerin der Natur gefühlt, das „Wirkliche" vollständig und treu zu erfassen gemeint hatte, tritt nun eine gegensätzliche Anschauung: die Kunst meistert die Natur; es handelt sich um ein außersinnliches, überweltliches „Ideal des Schönen", in der „rohen", „gemeinen" Natur nie anders denn getrübt und undeutlich vorhanden, und die hohe Aufgabe der Kunst ist es eben, dieses herauszuholen. „Vera cosa trivial" sagt der sprüchwortliebende Sancho Panza der Kunstgeschichte, der wackere Antiquar Marco Boschini in Venedig. Der Geist obsiegt über den Stoff: ein an sich unzweifelhaft richtiger und fruchtbarer Kernsatz wird in seiner platonisierenden Ueberspannung zur Fratze, führt über lebendige Anschauung und Erfahrung hinweg in die Welt abgezogener Begriffe, in „Literatur", nicht viel anders als wenn von der vorgeblichen Ausdruckskunst eines rasch vergänglichen Heute oder Gestern das „Geistige in der Kunst" verkündet wird. Der Rücklauf in vermeintlich längst überwundene Geistesart scholastischen Mittelalters wird hier, wie dort — wo ihn der Manierismus angebahnt hatte — deutlich.

Wir kennen bereits Belloris Verbindung mit Colbert, Poussin, der französischen Akademie in Rom; es waren auch die Franzosen, die durch ihre schriftstellerische Begabung, ihre seit jeher bewiesene Fähigkeit, fremde Gedanken sich rasch zu eigen zu machen und mit Eleganz und Nachdruck zu verbreiten, diese auf italienischem Boden, genau so wie ihre Poetik, geborene und erzogene Lehre des Klassizismus ganz Europa mundgerecht machten. „Le grand Lomasse", jener mailändische Manierist Lomazzo vom Ende des XVI. Jahrhunderts, war, frühe durch Uebersetzungen eingebürgert, der erste hochverehrte Lehrmeister und Ältervater gewesen. Nun stellt man die „ewigen Gesetze" des

„idealen Schönen" auf. Boileau spricht gelassen sein berühmt gewordenes Wort aus, die Natur gleiche einem Blinden, der der Führung — durch die Kunst — bedürfe; nicht die Natur, wie die ältere Renaissance glaubte, sondern die Antike — als schon bearbeitete Natur — sei die sicherste Führerin, das Vorbild für den Anfänger; daher das immer mehr sich einbürgernde Zeichnen im Gipssaal — statt im Aktsaal — gegen das auch Rumohr in schärfster Weise Stellung nimmt. Daher die großen Schlagworte, weit ausholend wie Barockgeberden und innerlich leer und hohl, wie diese häufig, die „grande manière", die „beauté idéale", die lebendige Eigenart des Künstlers zur Grammatik verzopft, Raffael als „règle de beauté", wie Félibien einmal sagt. Daher die niedere Wertung von Bildnis, Landschaft, Stilleben, die ganze bis tief in unsere Zeit, besonders wieder in Frankreich, reichende Schubladenweisheit der „Genres". Der Widerspruch von Theorie uud Praxis bleibt freilich nicht aus; die im französischen Nachbarlande von Kennern und Sammlern so hoch geschätzten Niederländer werden doch, freilich nur durch ein Hintertürchen, über die Dienstbotentreppe zugelassen; selbst bei einem Rumohr werden wir die merkwürdigsten Nachwirkungen davon finden. Die Forderung der „Regelmäßigkeit" der Kunst, die Anschauung, als sei diese durch „Regeln" erlernbar, auch ein sehr alter italienischer Gedanke und am frühesten durch die großen „Lehrgebäude" der Baukunst im XVI. Jahrhundert sich festsetzend, ward wieder von den Franzosen, deren „gotischer" Geistesart die Sache so sehr zusagte, mit Begeisterung ergriffen und vorbildlich durchgearbeitet; in ihr herrscht ebenso wieder die Vorstellung von dem einen ewigen und unwandelbaren Idealschönen, durch welche die ganze Ästhetik in eine Sackgasse geriet, wie die andere, damit unlösbar verbundene, von der Kunst als einem Begriffswesen, unabhängig vom schaffenden Einzelwesen ihr Leben in einem unstofflichen Aether lebend, unabhängig auch von der handwerklichen Ausführung, und damit diese selbst weit unter die „Erfindung" drückend. Der letzte Ausdruck verleugnet seine literarische und damit bezeichnende Herkunft keineswegs, aus dem alten Nährboden aller neueren „Aesthetik", der „Rhetorik" der Alten.

Das alles bildete auch den Dunstkreis des deutschen Klassizismus; Winckelmanns „Lehrgebäude", Mengs' und Lessings Kunstlehre, die für weite Kreise bestimmte Theorie der schönen Künste Sulzers, nicht zuletzt die Anschauungen der „Weimarer Kunstfreunde", alles das waren Dinge, zu denen Rumohr zum Teil in schärfsten Gegensatz trat und mit denen er sich jedenfalls auseinanderzusetzen hatte.

Aber seine Jugend fiel auch in die Zeit der deutschen Romantik, die gegenüber diesem Regel- und Fachwerk die ungebundene Freiheit des schöpferischen

Einzelwesens vertrat. Auch ihr gegenüber hat er sich selbständig genug verhalten und nicht verkannt, wie sie trotzdem vielfach in diesen tief eingewurzelten Vorstellungen stecken geblieben ist, eine so große Rolle auch die Kunst — jedoch auch die „Idee der Schönheit" — besonders im Gedankenbau Schellings spielt, an den Rumohr unmittelbar anknüpft. Der große Denker jedoch, der in Rumohrs Jugend, durch seine seit 1802 gehaltenen Vorlesungen über Kunstphilosophie an der Berliner Universität, ganz neue Wege eröffnet hat, Schleiermacher, scheint dagegen nicht auf Rumohr gewirkt zu haben; seine (übrigens niemals ganz in feste und endgültige Form gebrachten) Anschauungen wurden auch sonst nicht wirksam und noch von den spätern zünftigen Geschichtschreibern der deutschen Aesthetik mit Spott, Hohn und gänzlichem Unverständnis behandelt; erst der größte Philosoph unserer Zeit, der Begründer der neuen Aesthetik als Ausdruckswissenschaft, Benedetto Croce, hat ihm den gebührenden Platz angewiesen. Welche Widerstände Rumohr zu überwinden hatte, lehrt am besten der Umstand, daß ein damals hochgeschätzter, heute vergessener Hauptvertreter der romantischen Aesthetik, Solger, noch immer in alter Weise den „Inhalt" über die „Ausführung" setzte; es ist begreiflich, daß Rumohr, wie wir gleich sehen werden, dankbarst seines alten Lehrers, des Praktikers Fiorillo, als eines wohltätigen Gegengewichts gegen dieses Verstandeswesen der Literaten gedacht hat.

Rumohrs Stellung zur Kunstlehre.

Schon aus diesen flüchtigen, kaum die Oberfläche streifenden Betrachtungen geht klar hervor, daß Rumohr, obwohl man ihn einen „hartnäckigen Empiriker" zu nennen beliebte, sich dennoch gedrungen fühlen mußte, sein großes philologisch-historisches Grundwerk mit ein paar Kapiteln zu eröffnen, die den erkenntnistheoretischen Grundlagen aller geschichtlichen Kunststudien gewidmet sind; er war noch nicht zum philosophischen Unschuldszustand jenes späteren „Positivismus" gelangt, der, vermeintlich aller Aesthetik ledig und frei, doch immer unbewußt und naiv mit ihren Grundbegriffen hantierte; schon sein Verhältnis zu Schelling, dessen berühmte Rede über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur er gleich zu Beginn seiner Italienischen Forschungen anzieht, mußte ihn dazu führen. Bereits der Untertitel seines Werkes: „Zur Theorie und Geschichte neuerer Kunstbestrebungen" spricht klar genug in seiner Zweiheit. Die beiden ersten Kapitel, die fast die Hälfte des ersten Bandes füllen: „Haushalt der Kunst" (eine für Rumohr höchst bezeichnende Ueberschrift!) und „Verhältnis der Kunst zur Schönheit", gehören zu dem Besten und Aufklärendsten, was jemals über diese Dinge gesagt worden ist. Freilich, seiner

ganzen Anlage nach war dieser „Empiriker“ sicher nicht das, was man unter einem philosophischen Kopf versteht, setzte auch gar keinen Ehrgeiz darein, es scheinen zu wollen; eine gewisse nüchterne, mit seinem innersten Wesen zusammenhängende und darum wohl erklärliche Zurückhaltung, der er offen Ausdruck gegeben hat, trennt ihn von den letzten und tiefsten Problemen, denen er oft nahe genug gekommen ist; es scheint manchmal, als hielte er sich absichtlich im Zaume, eben um seine Gegenwirkung recht sinnenfällig zu machen.

Was ihn vor allem auszeichnet, ist sein unerbittlicher Widerspruch gegen alles „literarische“ Begriffswesen, das wie ein unheilbarer Geburtsfehler der älteren Kunstlehre anzuhängen scheint; erkennt er auch die große These des Klassizismus an, daß Kunst eine „geistige Tat“ sei, in der nur ein naiver und anfängerhaft roher Empirismus die vermeintliche „Nachbildung“ eines vermeintlichen „Wirklichen“ sehen kann, so wendet er sich doch scharf gegen die alten, durch die französische Enzyklopädie und ihren Nachbeter Sulzer bis auf seine Zeit geschleppten Kategorien der Kunstlehre: Zeichnung, Kolorit, Helldunkel, Komposition, Ausdruck u. s. f., in denen er mit Recht ein wildes Durcheinanderwerfen des „bloß Technischen mit dem Geistigsten der Kunst“ sieht. (Ital. Forsch., S. 9, Anm. — Ich verweise hier und im Folgenden stets auf die Seiten des vorliegenden Neudrucks.) In dieser Äußerung steckt schon der ganze Mann; seine Stellung ist überhaupt zunächst im besten Sinne kritisch, scharf polemisch gegen die „ästhetischen Dunstgebilde“ der geltenden Kunstlehre, wie er mit einem derben, aber durchaus zutreffenden Worte sagt; geschichtlich hat er ihren Ursprung aus dem italienischen Manierismus und besonders dem römisch-bolognesischen Kreise ganz richtig erkannt und ausgesprochen: (Drey Reisen, S. 46) „Der erste Gedanke zu einem Systeme, welches so viel zweckloses Geräusch gemacht, kommt freilich nicht von ihm [Lessing ist gemeint, den er an anderer Stelle gewiß mit Recht allen eigenen Kunstgefühls bar nennt], sondern aus Italien; schon Carlo Sacchi und Francesco Albani, Maler des XVII. Jahrhunderts, waren darauf verfallen, wie Malvasia in dem Leben des letzten, den er persönlich gekannt, ganz umständlich berichtet.“ Ebenso daß die „europäischen Chinesen“, die Franzosen es waren, die ihnen allgemeine Verbreitung verschafften.

Es ist nun sehr merkwürdig, wie er schon in früher Jugend in seinem alten Göttinger Lehrer Fiorillo ein Gegengewicht fand. Schon 1798 hatte dieser mit seinem gesunden italienischen Malerverstand gesagt: „Es ist nicht zu leugnen, er [von Mengs ist die Rede] und sein vortrefflicher Freund Winckelmann haben es verschuldet, daß sich, hauptsächlich unter den angeblichen Kunstkennern in Deutschland, eine Seuche verbreitet hat, die man die Ideal-Epidemie nennen

könnte.“ (Gesch. der zeichn. Künste I, 235.) Rumohrs Aeußerung in den „Drey Reisen“, die überhaupt die klarste Darlegung seines Bildungsganges enthalten, ist so aufschlußreich, daß ich die ganze Stelle hier ausziehe.

„Bei dem Professor zu Göttingen, Domenico Fiorillo, dessen vornehmlich im Literarischen sehr brauchbare Kompilation einer Kunstgeschichte weltbekannt ist, hielt ich mir jenerzeit eine Zeichenstunde, welche der behagliche und feine Mann durch Erzählen von italienischen Dingen erfreulich auszufüllen wußte. Neben den Annehmlichkeiten des Kaminfeuers, der städtischen Anlagen, der bequemen Umgangsformen und ähnlicher Zugaben des Lebens, kam das Wort dann wohl auch ein Mal und das andere auf Werke der bildenden Künste und die Kunst an sich selbst. Fiorillos langer Aufenthalt zu Bologna und Rom fällt in die Zeit des Battoni. Mit Hingebung hatte er den Ansichten damaliger Künstler sich angeschlossen, daher nur solche Gegenstände mit Aufmerksamkeit angesehn, welche um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts im besten Geruche standen. In seiner ganz abgesonderten Lage war er auf dem Punkte stehen geblieben, welchen in seiner Jugendzeit die Italiener gerade besetzt hielten. Mit diesen hatte er für Battoni gegen Mengs Partei genommen; es war zugleich rührend und lächerlich, die Lebhaftigkeit zu sehen, mit welcher Fiorillo, nach fünfzig Jahren, jenen selbst in Italien längst vergessenen Ehrenkampf darstellte, und die Feinheit, mit welcher der Halbitaliener für seinen Landsmann noch immer alle Stimmen zu gewinnen suchte.

Noch zarter drückte er sich aus, wo auf irgendeine Weise Winckelmanns gedacht werden mußte; doch erriet man, daß er auch auf diesen einen Teil seiner unschuldigen Animosität übertrug. Unstreitig mußte es ihm erscheinen, als sei Winckelmann in den Fehler verfallen, überall zu weit auszuholen. Von Idealen sprach allerdings auch Fiorillo; allein er verstand bei dem Worte eben nur eine gewisse ästhetisch ermäßigte Naturverleugnung, oder jenen wunderbaren Begriff, welcher dem Manierismus zum vorgewendeten Grunde und zur Beschönigung gedient. Winckelmanns Ableitung der Ideale aus einer besonderen Erhebung der Seele mußte ihm daher lästig fallen, wohl auch als ganz widersinnig erscheinen, denn sein Schönheitssinn reichte nur bis auf die Oberfläche der sinnlichen Erscheinung, erreichte etwa noch jenen in einem andern Verstande sinnlichen Kitzel, den üppige Vorstellungen mittelbar durch Aufregung der Einbildungskraft hervorrufen. Allein eben diese Empfänglichkeit für Reize des Tones, der Harmonie, der Pinselführung, des Schmelzes und Formenspiels war in ihm von einer südlichen Feinheit, wie denn überhaupt sein ganzes Wesen voll Eleganz.

Jenerzeit hätte kein Umgang mir zuträglicher sein können, als der seinige. Während er in den Kunsteindrücken dem Sinnlichen nicht allein sein großes

Recht gewährte, nein selbst es mit Grazie empfahl und herauszeichnete, stärkte er mich wenigstens von dieser einen Seite gegen den schon hereinbrechenden Andrang neuer Lehren. Denn gerade damals begann die literarische Welt, von verschiedenen Ansichten ausgehend und ebenso verschiedene Autoritäten vorschützend, den bildenden Künsten den Wert ihrer Kunst streitig zu machen. Für einige Zeit verloren die Worte: arte, affaber, non infabre, und was im Griechischen dasselbe bedeutet, sogar bei den ästhetischen Archäologen ihren Sinn. Also war es wenigstens konsequent, auch in Dingen der neueren Kunst sehr viel und bisweilen alles in die Begriffe: Gegenstand, Idee, Sinn, Bedeutung, und überhaupt in Solches zu legen, was in der Kunst nicht der Kunst selbst angehört, sondern nur als Stoff und Anregung in sie hinübergezogen wird. Als Symptom der zunehmenden Verbreitung dieser Auffassungsart meldete sich gleichzeitig eine lebhafte Nachfrage nach Kopien gerühmter Gemälde, verbunden mit Geringschätzung solcher Originalwerke, welche nur aus sich selbst erklärt und verstanden sein wollen. Was in den Kunstwerken unmittelbar aus dem Gefühle, aus der Geistes- und Sinnes-Art des Künstlers entspringt und ausströmt, dasjenige, was der echte, lebensvolle Kunstfreund die Originalität nennt und bei diesem Namen zu denken und zu würdigen weiß, bleibt der Kopie meist unerreichbar; woraus folgt, daß, wer mit diesem sich begnügt, für jenes aller Empfänglichkeit entbehren muß.

Allerdings fällt die erste Anregung der Gegenstandsansicht in eine noch frühere Zeit; doch ward sie eben damals von den weimarischen Kunstfreunden zuerst in einem weiteren Umkreise verbreitet und in der Folge dauernd von ihnen begünstigt." (Drey Reisen, S. 11—15.)

Noch weiterhin (S. 52) setzt er sich mit einem Rezensenten seiner Forschungen auseinander, der gegen ihn eingewendet hatte, das Kunstwerk, sei es Original oder Kopie, müßte notwendig mit seinem Gegenstande identisch sein, genau so schön oder häßlich als dieser. Das war die Geistesart, gegen die er seiner ganzen Sinnesweise nach kämpfen mußte und er fragte sich mit Recht: „Also gibt es noch in diesem Jahrhunderte Personen, welche nicht begreifen können, daß Kunstwerke lebendige Produkte sind des Künstlers und alles dessen, was an ihm ist mit seiner Aufgabe, mit seinem Gegenstande, daß aber kein Produkt jemals dem einen oder dem anderen seiner Faktoren identisch ist, noch sein kann, weil es ein Drittes, das Produkt ist? Brachte denn mein Rezensent auch gar nichts von dem in die Berechnung, was in den Kunstwerken dem Künstler angehört?" Hier war Rumohr an einem Punkte getroffen worden, für den er von Anfang an die lebhafteste Empfindung besaß, dem Erkennen der Originalität, worüber gleich ein weiteres gesagt werden soll. So mußte sich

seine Kampfstellung gegen den verstiegenen deutschen Literatenidealismus notwendig ergeben, gegen dessen Vermengung des Begriffs mit der Anschauung, auf der die Kunst doch allein ruht, wie seine Forderung, diese beiden reinlich zu trennen. Er scheut dabei vor den schärfsten Worten nicht zurück; trotz aller Verehrung für Winckelmann kann er es ihm nicht nachsehen, daß er sich von einem Oeser, dem „grauenhaftesten, leichenähnlichsten aller Manieristen" verführen ließ, und in den Drey Reisen (S. 35) sagt er mit derbem Witz von dem falsch verstandenen Platonismus, der in diesem ganzen Lehrgebäude des Klassizismus steckt: „Angeborene Ideen aber mit Nasen, Ohren, Armen, Beinen und — — wie unsere rhetorischen Kunstgelehrten [Rumohrs Ausdruck trifft hier ins Schwarze!] sie aus dem Plato erweisen wollen, sind an sich selbst ein Unsinn und in Bezug auf die Autorität, welche man anführt, eine Verleumdung." Daß dem reinen Begriffsgelehrten es unendlich schwer falle, das Wesen eines Künstlers rein zu begreifen, hat Rumohr besser als jeder andere eingesehen; die Geschichte der Aesthetik und Kunstkritik wimmelt ja geradezu von Beispielen dafür, bis auf unsere Zeit herab. B. Croce hat einmal gut und witzig bemerkt, daß in der Kunstkritik der buchstäbliche Sinn der alten Theologen alles, der mystische nichts sei, aber gerade dieser immer und immer wieder gesucht werde, gerade so wie sich Rumohr in der oben angeführten Stelle an die „scholastische Philosophie des Mittelalters" in mehr als einem Sinn erinnert fand.

Zwei Dinge besonders sind in Rumohrs Denken fest verankert. Einmal seine Andacht vor der Natur, begreiflich bei ihm, der von eigener Ausübung der Malerei herkam, die ihn sein ganzes Leben begleitete, und der als denkender Landwirt der großen Zeugemutter auch sonst nahe genug stand. Ihn mußten Worte, wie er sie noch bei Winckelmann fand, etwa von der „gemeinen Natur" des Barberinischen Fauns aufreizend berühren, wären sie auch nicht seiner ganzen Anschauung gerade entgegengesetzt gewesen; darum macht er sich beifällig das Wort des Wandsbecker Boten von der „Altflickerei der Werke des größten und besten Meisters en ronde bosse und basso rilievo", die gegen jene „Verschönerungslehre" gerichtet waren, zu eigen, und spricht begeistert von der „Fülle der Natur" wie davon, daß der Künstler „wie ein Fisch in den Fluten, sich niemals in der Fülle der Gestaltungen beengt fühlen" könne. Dann ist er — und hier liegt auch ein Angelpunkt seines Kennertums — jener oben berührten Literatenanschauung, „Original und Kopie" seien im Grunde wesensgleich, das „Ideal" bedeute alles, grundsätzlich feindlich gestimmt. Der Kopist falle allenthalben wie ein Meteorstein vom Himmel, sagt er mit einem seiner treffenden Sprüche; Originalität ist alles, und auf diesem festen Grunde steht

seine ganze Kunstkritik, wie denn sein literarisches Schaffen mit dieser Frage begonnen hatte. Das unsinnige Oxymoron der „abstrakten Form", eines hölzernen Eisens, hebt er eigens hervor, und es ist ihm nicht entgangen, daß das Individuelle dem ästhetischen Idealismus stets ein „verdächtiges Anzeichen" geblieben sei.

So kann auch nicht der Gegenstand der Kunst Wert und Würde verleihen — eine Ansicht, die sich in der Schätzung der „hohen" Kunstarten, namentlich der Historienmalerei sehr lange erhalten hat. Weil Landschaft und Bildnis im ästhetischen System keinen Platz haben, verdienen sie, meint er, noch lange nicht gestrichen zu werden, wie einst der alte Lichtenberg das Hamletwort witzig glossiert hatte, es möge schon Dinge zwischen Erde und Himmel geben, von denen die Schulweisheit nichts wüßte, dafür stünden aber in den Büchern der Gelehrten Dinge, von denen zwischen Himmel und Erde auch nicht die Spur zu finden sei. In Rumohrs Kreis gehörte ja der frühverstorbene Ph. O. Runge, der mit vorahnendem Blick gerade die Landschaft für das eigentliche, ja fast einzige Thema der modernen Malerei, für ihr Herz erklärt hatte.

Eher neigt sich Rumohr der Auffassung der Romantik zu, der gegenüber er sich sonst, ebenso wie dem Nazarenertum, trotz seines Glaubenswechsels, stets selbständig genug verhalten hat. Der Klassizismus hatte das geistige Prinzip aller Kunst wohl anerkannt, aber in ein Jenseits verlegt und vom Künstler selbst fast abgesehen. „Sonderbar", bemerkt Rumohr in den „Drey Reisen" (S. 45), „daß eben die Leute, welche mit der Kunst gar so hoch hinauswollen und die Künstler geradehin den Sibyllen und Propheten und anderen unmittelbar von oben begeisterten Personen gleichstellen möchten, mir doch nicht einräumen wollen, daß in den Kunstwerken deren Schönheit unter allen Umständen ganz das Werk des Geistes sei, der es hervorgebracht!" Auffassung und Darstellung sind es, die das eigentümliche Wesen und den Wert des Kunstwerkes allein begründen; die erste der künstlerische Eindruck auf den Künstler, die zweite der ersten zwar untergeordnet, jedoch der „einzige Bürge für die Auffassung". Der Gegenstand ist ästhetisch gleichgültig; Auffassung und Darstellung können auch geistig und sittlich Unerfreuliches zum Kunstwerk machen; jedes Schöne trägt sein eigenes Maß in sich. Hier spricht auch schon der Historiker mit, der sich der klassizistischen Fesseln entledigt. „Nur wer von einer beschränkenden Vorliebe für eigentümliche Richtungen, Schulen und Förmlichkeiten der Kunst unabhängig ist," sagt Rumohr gleich im Beginn seiner Italienischen Forschungen, „vermag das Wesen der Kunst rein aufzufassen, vermag ihre einzelnen, oft nur scheinbar einander widerstrebenden Leistungen

aus einem gemeinschaftlichen Standpunkte zu überschauen und allgemein gültige Grundsätze aufzufassen und festzustellen, nach welchen einesteils unter allen Umständen Gutes entstehen muß, anderenteils über den Wert jeglicher Richtung und Leistung mit gleichmäßiger Gerechtigkeit zu entscheiden ist." Er hat das lebhafte Gefühl davon, in das „objektive", „historisch" gesinnte XIX. Jahrhundert, dessen Prophet er ist, eingetreten zu sein und sagt es ausdrücklich (Ital. Forsch., S. 470): „Leben wir doch am Ende aller Zeiten; ist es doch für uns beinahe unumgänglich, die verschiedensten Richtungen, da wir nun einmal mit allen historisch bekannt sind, dem gegenwärtigen Bedürfnis anzupassen."

Als der größte Vertreter solcher Geistesart ist Rumohr trotz allem Goethe erschienen, dessen scheinbaren Schwankungen etwas Tieferes zu Grunde liege; in ihm zeige sich „das Gefühl, vielleicht der geheime Gedanke: daß Jegliches, worin der menschliche Geist sich verkündet, welcher Zeit und Schule es nun auch angehöre, stets Beachtung verdienen, gebildete Seelen anziehen müsse." („Drey Reisen", S. 19.)

Hier kommen wir abermals auf Rumohrs Grundsatz der Originalität. Er hat seine Laufbahn mit einer bedeutenden kleinen Schrift über die antike Gruppe Kastor und Pollux (1812) begonnen — es ist die berühmte sogen. Gruppe von San Ildefonso in Madrid, die auch im Goethehause zu Weimar steht — und sich darin scharf gegen die klassizistische Archäologie gewendet. Die Gruppe ist ein echtes Kopistengemengsel, übel zusammengestoppelt aus einem polykletischen Vorbild und einer Nachahmung des praxitelischen Eidechsentöters, dem obendrein ein Antinooskopf aufgestülpt wurde. Gerade diese letzte wurde aber, auch von den Weimarer Kunstfreunden, als die idealere Bildung gepriesen; Rumohr entwickelt an diesem „Cento" höchst geistreich den Begriff echten, originalen Künstlerwesens zum Unterschied von der leeren Nachäffung des Kopisten, der nimmt, wo er findet und dadurch das wahre Gegenteil des schaffenden Künstlers wird. Gerade so, wie er dem königlichen Freunde Friedrich Wilhelm IV. gegenüber seine Ablehnung eines vermeintlichen Raffael in Mailand damit begründete, daß aller Kunstwert nun einmal untrennbar mit dem Begriffe der Eigenwüchsigkeit, der „Originalität" verknüpft sei. Noch schärfer hat er sich in den Ital. Forsch. (S. 80) vernehmen lassen: „Stumpfsinnige Nachahmung wenn auch des Herrlichsten, was die Kunst jemals hervorgebracht, wird uns dennoch unter allen Umständen für den Auswurf und Kehricht der Kunst gelten müssen; wie es denn unerhört ist, daß Hervorbringungen der nackten, eines inneren Lebensgeistes entbehrenden Geschmacksrichtung, welche praktisch von Mengs ausgegangen, in den größeren Sammlungen neuerer Meisterwerke

wären aufgenommen worden." Man begreift aus solchen Grundsätzen heraus das Ansehen, das Rumohr in wirklichen Künstlerkreisen genoß, die sonst den „Theoretikern" eben nie besonders grün waren: Ludwig Richter, den Rumohr 1827 in Dresden aufsuchte, spricht mit Wärme von ihm.

Wir haben schon gesehen, wie Rumohr trotz seiner ausdrücklichen Ablehnung alles „Systematischen" der Entwicklung des späteren XIX. Jahrhunderts den Weg weist. Bei ihm findet sich zuerst der Begriff des „Kunstwollens", der dann von Riegl — freilich allzu tief in selbstgezogene Metaphysik sich verlierend, die Rumohr bewußt und besonnen ablehnte — ausgebaut worden ist; von da aus vermochte er als erster auch der hellenistisch-römischen Kunst gerecht zu werden, aus der Übereinstimmung des „künstlerischen Wollens jener Zeiten mit dem gesammten Leben des Volkes" her (Ital. Forsch., S. 74), wozu die andere Äußerung zu halten ist (ebenda S. 80), „ein römisches Originalwerk" könne nicht „aus dem Grunde verworfen werden, weil es kein griechisches sei." Man wird hier gut tun, auf Rumohrs Fassung des „künstlerischen" Wollens gegenüber dem „Kunstwollen" Riegls zu achten; in dieser kleinen, anscheinend unbedeutenden sprachlichen Abweichung zeigt sich schon die Kluft, die das viel „gegenständlichere" Denken des Älteren von dem des Jüngeren trennt.

Noch in einer anderen Richtung deutet er der folgenden Zeit voraus, diesmal der von Riegl erfolgreich bekämpften „materialistischen" Kunstauffassung, obwohl Rumohr selbst sich schon gegen den Vorwurf des „Materialismus" zur Wehr gesetzt hat. Sie betrifft seine Ableitung des Stilbegriffs, der dann bekanntlich von G. Semper in einem berühmt gewordenen Buche breit ausgeführt worden ist. In dem Denken des „Empirikers" ist hier ein gewisser Bruch merkbar; er lehnt die maniera der alten Italiener (die ihm, richtig verstanden, eigentlich näher gelegen hätte) ab und gelangt zu seiner Bestimmung der Stils als „eines zur Gewohnheit gewordenen Sich-Fügens in die inneren Forderungen des Stoffes", einer bloß äußerlichen Bestimmung, in der die von ihm getadelte Vermischung der Geistigen mit dem Technischen steckt. Er kommt hier — etwas, das noch lange, selbst in modernster Forschung über antike wie neuere Kunst zu Fehlschlüssen geführt hat, die E. Loewy erst neulich beleuchtet hat — zur Kennzeichnung eines besonderen „Holzstils" bei jenem Bildhauer seiner engeren Heimat, Brüggemann, dem er eine besondere Arbeit gewidmet hat (in Schorns Kunstblatt von 1820); anderseits sieht er doch einem von ihm hochgeschätzten Künstler, dem Ghiberti, sein „stilloses" malerisches Relief nach, und vollends vor Rembrandt versagt diese Bestimmung gänzlich, so daß er ihn halb widerwillig, — wie die Älteren häufig — außerhalb dieses Gesetzes stellen und bekennen muß, Rembrandt habe überhaupt keinen „Stil". Es sind das

die Schranken in der Anlage dieses geistreichen Kopfes; er hat übrigens gerade so wenig wie Semper gewußt, daß diese Lehre bereits im XVIII. Jahrhundert aufgetaucht war, zuerst bei einem Franzosen, dem Abbé Fontemoy, dann bei einem gescheiten Sonderling in Venedig, dem Abate Lodoli, dessen Ideen durch Laugier breit getreten wurden.

Rumohr als Kunstphilologe: Kritik der Quellen.

Rumohr gehört schon seiner gesellschaftlichen Stellung nach in den Kreis der vornehmen Kunstkenner und Kunstliebhaber; er hat in ganz richtiger Erkenntnis zu Beginn seiner Selbstschau in den Drey Reisen (S. 5) von sich gesagt: „Zum Gönner gewährte mir das Schicksal zu wenig, zum Künstler zu viel." Wohl aber ist ihm die Gabe, „das Gute zu sehen", die er sich zuschreibt, in vollstem Maße zuteil geworden; und dieses Sehen, an den ersten und ursprünglichsten Quellen aller Kunstgeschichte, den Denkmälern selbst erprobt, steht auch in den Italienischen Forschungen durchaus im Vordergrund; alles in ihnen ist auf Selbstsehen, auf eigene Erfahrung aufgebaut, und der Verfasser lehnt ausdrücklich alle Schlüsse ab, die nicht auf Selbstgeschautem beruhen. Welchen guten Blick der Kenner Rumohr bewiesen hat, dafür müssen einige Beispiele genügen: er hat die schöne h. Giustina Morettos in Wien ihrem wahren Urheber ebenso zurückgegeben, wie das Bildnis des Moretto in Dresden dem Holbein, und wenn er die Franziskuslegende in der Oberkirche zu Assisi Giotto absprach und einem recht späten Nachfolger desselben zuschrieb, so hat ihn dabei ein sicheres Stilgefühl geleitet; daß es ihn vor den Fresken der Incoronata in Neapel im Stiche gelassen hat — obwohl er sich vorsichtig genug ausdrückt, dient dem nur als Folie.

Rumohrs Kunstkennertum ist ferner untrennbar mit der Geschichte der Berliner Galerie verknüpft; ist diese doch die erste nach kunstgeschichtlichen Grundsätzen von Anfang angelegte und verdankt diesem ihrem Wesen ihre Vorzüge, freilich auch ihre Schwächen gegenüber den großen alten Liebhabersammlungen von Dresden, München, Wien. Rumohr selbst hat eine Anzahl ihrer wertvollsten Bilder in Italien erworben; ihr erster Direktor war sein Schützling und Jünger Waagen. Die Erwerbung eines Grundstocks der Galerie, der schon erwähnten bedeutenden Sammlung des englischen Kaufmanns Solly fällt in Rumohrs erste Schaffenszeit (1821). Seinen Anteil an der Begründung der Galerie hat Rumohr selbst in den Drey Reisen (279 ff.) geschildert. Einen lebendigen Rückblick auf die beteiligten Kreise des damaligen Berlin hat dann der mit Schnaase eng befreundete Immermann in seinem heute ziemlich vergessenen Zeitroman: Die Epigonen (1836) gegeben. Solly erscheint darin

selbst mit seiner echt englisch, halb aus Liebhaberei, halb aus Geschäftsgeist unter sehr günstigen Verhältnissen zusammengebrachten Sammlung von Cimabue bis zum jungen Raffael, „denn anderen Zeiten hatte der Besitzer Neigung und Geldbeutel versagt." Eine besonders runde Figur von echtem Berliner Gepräge ist die feingeistig katholisierende jüdische Mäzenin Madame Meyer, von der gesagt wird: „die ältesten Perioden scheinen ihr allein Andacht und Begeisterung widerzustrahlen, und von Raffael hätte sie vielleicht noch etwas an- und aufgenommen; wer ihr aber mit einem Guido oder gar einem der Carraccis nahegekommen, würde sie gewiß tief verletzt haben."

Hier ist das Mittel umrissen, in dem auch die „Italienischen Forschungen" entstanden sind. Es ist die neue Periode kunstgeschichtlicher Überzeugungen, die in ihren Nachwirkungen noch bis auf unsere Zeit andauert, das romantisch-historische XIX. Jahrhundert im bewußten Gegensatz zum klassizistischen XVIII., der Zeit Winckelmanns, Heinses, Goethes mit ihrer Bewunderung für die großen Bolognesen, die nunmehr völlig in die Versenkung verschwinden, aus der sie bis heute noch nicht wieder aufgetaucht sind. Auch Rumohr hat für die „Zeit des Verfalls", der um 1530 eintreten soll, keinen Blick und kein Wort mehr, auch nicht in den Drey Reisen. Die Italienischen Forschungen schließen mit Raffaels Tode.

Nicht die tatsächlichen Ergebnisse, die zahlreichen wertvollen Urkundenauszüge, die in Rumohrs Buch enthalten sind, machen dieses zu einem Grundwerk unseres Faches; wie bei Winckelmanns Kunstgeschichte, wenn auch lange nicht in dem Maße wie bei dieser, ist sehr vieles notwendiger- und natürlicherweise veraltet und überholt, wie es der Stoff aller Wissenschaft nun einmal mit sich bringt. Was aber, wie in jener, jung und unvergänglich geblieben ist, das ist der Geist, die Methode. Rumohr hat als erster die Kunstgeschichte aus ihrer literarisch-ästhetischen Vergangenheit zu einer historischen Fachwissenschaft erhoben; er hat ihre Grundlagen festgestellt. Daran hat es bis dahin gefehlt; man sehe nur die unendlich fleißige, aber völlig kritiklose Art nicht nur eines Fiorillo, sondern selbst eines D'Agincourt darauf an. Nicht mit Unrecht hat Rumohr gelegentlich (Ital. Forsch. 428) von der „unbegreiflichen Keckheit, welche den Bearbeitungen neuerer Kunstgeschichten anzuhängen pflegt", geredet, die ohne alle urkundlichen Gründe Künstlern Werke zuschrieb, die ihrem Zeitcharakter nach ihnen unmöglich gehören können. Von seiner ausgebreiteten Kenntnis des italienischen Denkmälervorrats aus (der überall im Vordergrunde der J. F. steht) sah sich Rumohr vor allem auf die sekundären Quellen, die schriftliche Überlieferung, in Berichten und Urkunden, und deren notwendige Kritik hingewiesen; es ist recht eigentlich die Philologie der neueren Kunstgeschichte,

die er begründet hat; als sein Ziel ist ihm stets „historische Redlichkeit“ vorgeschwebt; und hat ihn zu seiner Kampfstellung geführt gegen jene „vorwitzige Willkürlichkeit, welche der modernen Kunsthistorie so häufig für Kritik und Kennerschaft gilt“ (Ital. Forsch. 519) — ein Wort, das auch heute noch wiederholt werden könnte. Mit ruhigem Stolz hat er sein Buch als „aus den Quellen geschöpft und eigene Ansichten enthaltend“ bezeichnet (ebenda 487); diese Art der Betrachtung weiß er in geradem Gegensatz zu der „gröblichen Flüchtigkeit“, dem „nachlässigen Blättern in den zahlreichen Bilderwerken, welche zu Ende des vorigen, zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts so viel Licht verbreitet, so viele Data einander angenähert, doch auch ein leeres historisch-ästhetisches Geschwätz nur zu sehr befördert und erleichtert haben.“ (Ebenda 624.)

Rumohr hat seine Aufgaben mit jenem redlichen Ernst aufgefaßt, der den Norddeutschen auszeichnet, und trotz allen Mäkelns läßlicherer Stammesgenossen achtungs- ja liebenswert macht; bei ihm fehlt jegliche Spur jenes Wesens, das V. Hehn einmal mit einem köstlich malenden Bild als „hasenfüßig“ bezeichnet hat, sein oben angeführtes Lieblingswort von der „historischen Redlichkeit“ faßt den ganzen Mann in sich.

Es waren vor allem die bis dahin nur sehr oberflächlich behandelten Urkunden, als unbefangenste Zeugen einer entschwundenen Gegenwart, auf die Rumohr einging. Er hat sich dafür sehr gründlich vorbereitet, nicht nur im Umgang mit Männern wie Niebuhr und Pertz; in den Drey Reisen (S. 199f.), wo er über seine Archivstudien berichtet, erzählt er auch, wie er ernsthaft den Gedanken erwogen hat, „sich ganz in die Diplomatik zu werfen, vielleicht mit der Zeit einmal an einem Lehrorte mich niederzulassen und jungen Gelehrten praktische Fingerzeige zu geben in der Kunst, verschiedene Schriftarten schnell und richtig zu lesen, um das Wesentliche, Daten und Gegenstand, schnell aufzufinden“ und wie er zu diesem Zwecke aus dem verschleuderten Archive des Carmeliterordens in Siena sich einen ganzen Apparat zusammengestellt habe. Er hat auch einen Codex diplomaticus zur Geschichte Julius II. geplant, also eine Arbeit von der Art, wie sie in Theodor Sickels, des Großmeisters dieser Forschung, Römischem Institut als Ziel vorschwebte. Siena, seine Lieblingsstadt, wurde für ihn der Sitz solcher Studien; er hat dort das Archiv der Biccherna selbst neu geordnet, seine Italienischen Forschungen enthalten in ihren wertvollen Urkundenauszügen die Früchte solchen Studiums. Ein gutes Beispiel seiner philologischen Kritik ist seine Erörterung einer Stelle im Liber pontificalis Romanus (J. F., S. 128); daß er gelegentlich überkritisch vorgegangen ist, wie in dem Bemühen, Ghibertis Nachricht von Giottos Vater Bondone (jetzt urkundlich erwiesen) als ein Quidproquo nachzuweisen, stellt sein Verfahren nur in helleres Licht.

Rumohr hat also das „Bedürfnis einer urkundlichen Begründung der neueren Kunstgeschichte", wie er es im Vorbericht zum 2. Teile der Italienischen Forschungen ausspricht, und das bis dahin nur sehr ungenügend und laienhaft erfüllt worden war, klar gefühlt; wenn er weiter sagt, er schmeichle sich, „in den nachstehenden Abhandlungen ein nützliches Beispiel redlicher, mühevoller und, nach den Umständen, selbst erschöpfender Forschung aufzustellen, welches hoffentlich nicht ohne Nachfolge bleiben wird," so ist das ganz wörtlich zu nehmen. Sein im Nachsatz ausgesprochener Wunsch ist ebenfalls in Erfüllung gegangen; auf seinen Spuren wandelnd hat ein halber Landsmann von ihm, der frühverstorbene Gaye, gerade in Siena (und Florenz) jene reiche Urkunden-Sammlung zustande gebracht, den „Carteggio inedito" von 1839, die heute noch ihr verdientes Ansehen genießt. Nur war es eine grobe, von Rumohr selbst mit Recht bitter empfundene Undankbarkeit, daß Gaye es geflissentlich unterließ, den Namen seines ihn so sehr überragenden Vorgängers und Pfadweisers auch nur zu nennen. Denn er hat zuerst mit voller Einsicht das Programm aufgestellt und zugleich auf den Krebsschaden der Kunstgeschichte, der bis heute noch nicht ganz überwunden ist, hingewiesen, wenn er sagt: „Auf diese Veranlassung bemerke ich, daß bei urkundlichen Forschungen aller Art ein bloßes Blättern und verstreutes Nachsuchen nur etwa dahinführt, den Leser zu verblenden; daß man nach Maßgabe des Gegenstandes der Untersuchung Klasse für Klasse, Blatt für Blatt, die Feder stets in der Hand, durchgehen muß, um sich selbst und anderen die Zuversicht zu schaffen, daß man alles Vorhandene erschöpft habe. Sollte die neuere Kunstgeschichte jemals aus dem Novellenhaften und Halbwahren, welches ihr Stifter derselben mitgeteilt, zu geschichtlicher Echtheit und Würde sich erheben wollen, so dürften viele gemeinschaftlich daran arbeiten und alle erreichbaren Archive, deren in Italien unermeßlich viele, Schritt für Schritt durchgehen und bei diesem Geschäfte sich gegenseitig die Hand reichen. Doch wird solches nicht sobald geschehen, da es leichter, vielleicht auch belohnender ist, den Vasari und andere noch neuere als Quellen anzusehen und ohne Bedenklichkeiten sie abzuschreiben. Aus der Störung, die ich in dieses behagliche Geschäft gebracht, erkläre ich mir die verdeckten Angriffe auf Quellenstudien, deren einige Kunstskribenten mich neuerlich gewürdigt haben". (Ital. Forsch. 284.)

Hier kommt Rumohr auf die zweite fruchtbare Seite seiner Tätigkeit, die durch das urkundliche Studium gestützte Kritik der Quellenschriften. Auch da hat er seiner Zeit, ja noch der unsrigen ein Beispiel aufgestellt. Es handelt sich wesentlich um die Kritik Vasaris, und es mahnt zur Selbsteinkehr, daß diese, trotz der Bemühungen Milanesis und besonders Freys, doch bis auf

den von Kallab hinterlassenen, von der kunstgeschichtlichen Forschung herzlich wenig gewürdigten Torso ein frommer Wunsch geblieben ist. Auf Vasari zielt Rumohr vor allem, wenn er im Vorwort zu seinem Raffaelbande sagt: „Vielleicht wird es in dieser Art Literatur, welche kompilatorische Arbeiten überschwemmt haben, Veranlassung sein, künftig Autoritäten, denen man blindlings zu folgen, bald ohne Gründe zu widersprechen gewohnt war, einer strengen, aber gerechten Kritik zu unterwerfen." Hier liegt in der Tat die ganze Aufgabe: Vasaris schriftstellerisches Wesen ist zu ergründen, wo und inwieweit er als Quelle gelten darf, und aus welchen Quellen er seinerseits geschöpft hat, etwas, das heute noch, bei dem historischen Dilettantismus der Kunstgeschichte auf weiten Strecken nicht recht eingesehen wird. Was vor Rumohr liegt, ist fast durchaus, trotz aller Emsigkeit, einseitig und gelegentlich, unmethodisch; Fiorillos Abhandlung über die Quellen des Vasari (in seinen kleinen Schriften) ist vollends nur eine ganz literarische Klitterung. Das Bezeichnendste ist, daß die wichtigste Quelle Vasaris, Ghiberti, bis auf Cicognara unbeachtet und ungedruckt in Florenz lag, und daß Rumohr — der auch Cicognaras unvollständigen Abdruck ergänzt hat — der erste war, der sie kritisch beleuchtet und verwendet hat. Rumohr hat als erster den für den reinen Historiker schon damals längst giltigen Grundsatz ausgesprochen, der noch heute manchem „Kunsthistoriker" nicht in Fleisch und Blut übergegangen zu sein scheint, ein verhältnismäßig später Schriftsteller (wie Leo von Ostia, auf den das Beispiel zielt) dürfe nicht für die altchristliche Zeit als Zeuge angerufen werden. Das gilt nun vor allem bei Vasari: in einem höchst wichtigen Kapitel seiner Italienischen Forschungen, dort wo er auf die gerade in dieser Hinsicht überaus lehrreiche Cimabuefrage zu sprechen kommt, hat Rumohr dessen Wesen erschöpfend gekennzeichnet, mit aller Wärme, die er verdient, aber auch mit aller Strenge: „Da Vasari's Künstlerleben, ein sinn- und gemütvolles, in Dingen seiner Zeitgenossen und näheren Vorgänger im ganzen zuverlässiges Buch doch in jener Beziehung gleichsam das Mittelglied moderner und mittelalterlicher Irrungen und Mißverständnisse bilden, so werden wir, von diesem Schriftsteller ausgehend, sowohl abwärts als aufwärts steigen können. Dabei möge es dem trefflichen Stifter so viel genauer Kunde von den Lebensumständen, Ansichten, Werken seiner Zeitgenossen auf keine Weise zum Vorwurf gereichen, daß er seinen Stoff nicht gelehrt und kritisch, sondern künstlerisch und dichterisch aufgefaßt. Nur den Kompilatoren, welche ihn ausgeschrieben, den Kritikern, die ihm widersprochen, ohne ihn zu berichtigen, darf man vorwerfen, den einen, daß sie ihn jemals in weit entlegenen Dingen als Quelle angesehen, den anderen, verkannt zu haben, daß Vasaris Irrtümer hinsichtlich des Ereignisses, welches

wir nunmehr beleuchten wollen, nicht absichtliche Lügen und eitle Erfindungen, vielmehr bloß mißverstandene historische Wahrheiten sind, welche, wenn der oberflächliche Kritiker sich begnügt, sie zu bestreiten, den echten auffordern, ihnen auf den Grund zu gehen." (Ital. Forsch. 179.)

Etwas später kennzeichnet Rumohr sarkastisch das Spiel, das heute noch mitunter an Vasari getrieben wird: das bedingungslose Hinnehmen seiner Worte, wo sie in den Kram passen, das Abkanzeln und ebenso unbedenkliche Verwerfen, wo dies nicht der Fall ist, ohne daß auf den psychologischen Zusammenhang seiner Berichterstattung geachtet würde, „die Zuversicht, mit welcher jene Kunstgelehrten, was sie wünschten, auch glaubten, und was sie glaubten, auch mit größter Dreustigkeit behaupteten", was seines Erachtens zu den „Perlen und Merkwürdigkeiten der neueren Kunstgeschichte" gehört (Ital. Forsch. 206). Was würde Rumohr wohl zu mancher „Doktordissertation" des XX. Jahrhunderts sagen, er, der gefragt hat (Ital. Forsch. 448): „ob man wohl jemals dahin gelangen wird, in den Schriften des Vasari den einsichtsvollen Kunstkenner, den angenehmen Schriftsteller, vom Compilator ohne Urteil und Gewissenhaftigkeit, vom dichterischen Historiker zu unterscheiden?" Eine Frage an die Zukunft, auf die wir höflicherweise die Antwort schuldig bleiben wollen. Alles das sind doch goldene Worte, gerade heute wieder beherzigenswert für die Adepten der Kunstgeschichte, die neuerdings in Gefahr steht, den festen Boden unter den Füßen zu verlieren, den ihr Männer wie Rumohr auf der einen, Morelli auf der anderen Seite, heute vergessen, ja überlegen belächelt, zu schaffen gesucht haben. Jedenfalls ist die fruchtbare, wenn auch häufig die Sache über der Einzelheit verlierende Kleinarbeit am italienischen Quattrocento in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts von Rumohr eingeleitet und angeregt worden. Erwähnenswert ist noch sein Plan einer deutschen Übersetzung Vasaris, den er dann freilich an Schorn und Förster abgetreten hat; zu dieser (heute noch nicht ersetzten) Arbeit hat er Anmerkungen (in Band I) beigesteuert.

Zu einer zusammenfassenden Darstellung der älteren italienischen Kunstgeschichte ist Rumohr nicht gekommen; im Vorbericht zum 1. Teile hat er es selbst in richtiger Einsicht des damals und bis dahin Geleisteten ausgesprochen, „eine zur Hälfte begründete, zur anderen in der Luft schwebende Kunsthistorie zu entwerfen" hätte er nicht Lust, Beruf, Kraft und Ausdauer in sich geführt. Vielleicht hat er damit die Grenzen seiner Begabung ebenso richtig erfaßt, wie die Aufgabe selbst (die nach ihm mit längerem Atem, aber doch nur teilweisem Gelingen Kugler, Schnaase, selbst Lübke aufgenommen haben), deren Wesen er mit den bedeutungsvollen Worten voll ausgedrückt hat, die Kunstgeschichte sei „nicht

länger als ein Aggregat von Zufälligkeiten und abgerissenen Tatsachen, sondern als ein zusammenhängendes, gleichsam organisches Ganze aufzufassen" (im Vorbericht zum 3. Teile).

Rumohr als „Historiker".

Fassen wir nun Kunst als das was sie ist, als einen Sonderfall des Ausdrucks, der sich am nächsten in dem allgemeineren Phänomen der Sprache erschließt, so läßt sie sich unter zwei Gesichtspunkten, als Entwickelung und als Schöpfung betrachten, wie dies Karl Vossler in einer kleinen aber höchst lehrreichen Schrift gelehrt hat. Nach beiden Richtungen hin treffen wir bei Rumohr auf Gedanken, die an sich neu und fruchtbar, später weitergedacht worden sind.

Es ist schon öfter erwähnt worden, wie er gelegentlich den Gedanken des „Kunstwollens" hinwirft; seine Auffassung der antiken Kunstgeschichte, die sich trotz ihrer bloßen Gelegentlichkeit von den ihn umgebenden Meinungen stark abhebt, ist ganz auf ihn eingestellt. Er hat, hier wieder in schärfstem Gegensatz zum Klassizismus, die Vielgestaltigkeit der scheinbar so einheitlichen Kunst des Altertums erkannt, „welche uns Entlegenen wohl einmal als ein Ganzes oder Gleichförmiges erscheint, welche wir daher wohl etwas zu allgemein und französiert, die Antike nennen, und in der mehr als eine Richtung des Geistes sich ausgedrückt"; daß sie „durchhin der Spiegel des jedesmaligen Geisteslebens, nirgends nackte Anwendung ästhetischer Prinzipien" sei (Ital. Forsch. 73). Darum hat er auch mit Nachdruck auf die hellenistische und römische Antike hingewiesen, und das ist die Stelle, in der ganz aus seiner inneren Überzeugung heraus, jenes Wort vom „künstlerischen Wollen" fällt. Es ist überaus lehrreich, daß die römische Kunst bis heute noch in der „klassischen" Archäologie (mit ihrem so sehr bezeichnenden Namen) die Rolle eines Aschenbrödels, eines bloßen Anhanges spielt — in der ausgezeichneten Einleitung in die Altertumswissenschaft von Gercke und Norden ist z. B. zwar die griechische Kunst eingehend und vortrefflich (durch Winter), die römische aber gar nicht bedacht — und daß es ein „neuerer Kunsthistoriker", Wickhoff mit seiner Veröffentlichung der Wiener Genesis war, der sie als erster stilgeschichtlich zu begreifen und zu umreißen gesucht hat. Eine Äußerung wie die Rumohrs konnte nur von einem Manne gemacht werden, der sich des „historischen Objektivismus" des XIX. Jahrhunderts voll bewußt war (s. o.) und an den verschiedensten Ausdrucksarten, darunter solchen, die bis dahin stilgeschichtlich gar nicht gewertet worden waren, Auge und Sinn geschult hatte (J. F., S. 75): „Obwohl höchst ungriechisch, sind die Bildnereien am Bogen des Titus, vom

Forum Trajans, mit vielen anderen bewundernswert, ja, weil sie so ganz von dem Leben durchdrungen sind, aus welchem sie hervorgegangen sind, auch wahrhaft ergreifend". Gerade an Bildwerke solcher Art hat dann Wickhoff angeknüpft.

So wird es nicht wundernehmen, daß Rumohr es war, der die erste stilgeschichtliche Würdigung der altchristlichen Kunst, also der Kunst der neuen Religion auf antikem Boden, angebahnt hat, in den einschlägigen Kapiteln seiner Italienischen Forschungen, namentlich in den „Betrachtungen über den Ursprung der neueren Kunst" (Kap. III), die den historischen Teil einleiten. Schon hier wie im folgenden ist seine Betrachtungsart fast ausschließlich formal, technisch-stilistisch, nicht im mindesten inhaltlich-antiquarisch, auf einem Gebiete, das bis in sehr junge Zeit herab ein den Theologen überlassenes und von ihnen, nach ihrer Weise, bebautes Feld geblieben ist. Es ist erwähnenswert, wie er in den berühmten Mosaiken der Vorhalle von S. Marco in Venedig das spätantike Vorbild erschaut, etwas das noch seinem Jünger und Biographen H. W. Schultz, dem braven, aber etwas beschränkten Geschichtsschreiber der unteritalienischen Kunst, unverständlich geblieben ist. In diesem Geiste hat er auch, immer vom Einzeldenkmal ausgehend, wie es dem Ton seiner „Italienischen Forschungen" entspricht, auch die frühmittelalterliche Kunst Italiens, die langobardische und frühtoskanische, namentlich in ihren Kanzeln, behandelt; ikonographische Erörterungen, noch später ein beliebter Vorwurf auf diesem Gebiete, wird man bei ihm selten oder gar nicht finden. Es folgt dann der Hauptteil des Buches, die durchaus auf der Würdigung selbstgesehener Denkmäler aufgebaute, auf dem sicheren Grunde urkundlicher und quellenkritischer Forschung ruhende Übersicht der Kunst des Trecento und des Quattrocento, mit der er die Bestrebungen der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts einleitet und zum Teil vorwegnimmt; denn daß dieses Gemälde an vielen Stellen der Nacharbeit bedurfte, ist selbstverständlich, und war auch im Plane und in der Absicht Rumohrs selbst gelegen. Wie aller inhaltlich-ikonographischen, so enthält er sich fast durchweg auch aller kulturhistorischen Erörterungen, trotz seiner tiefen Auffassung des „künstlerischen Wollens" als aufnehmenden und rückstrahlenden Spiegels seiner Zeit, Erörterungen, die nach ihm — man denke an Schnaase — nicht selten die rein kunstgeschichtliche Betrachtung überwucherten und sprengten. Es ist das umso bemerkenswerter, als er selbst auf diesem Gebiete zu Hause war wie kein zweiter, nicht nur als Dichter kulturgeschichtlicher Novellen aus Italien, wie seiner besten, des „Letzten Savello", sondern auch als Forscher in den Reihen jener stehend, die den Deutschen das Verständnis für die Kultur der italienischen Renaissance eröffnet haben. Davon legt seine merkwürdige

Übersetzungsarbeit Zeugnis ab, die „Italienischen Novellen von historischem Interesse, übersetzt und erläutert von C. F. v. R." als zweites Heft seiner Sammlung zur Kunst und Historie (Hamburg, bei Perthes 1823) erschienen, mit einem geistreichen Vorwort, auch eine Frucht seiner Italienfahrten. Er setzt darin jene Arbeit fort, die in Deutschland zuerst W. Heinse in umfänglichster Weise begonnen, aber in seinem dichterischen Schaffen nur zum kleinsten Teile, ihrer ursprünglichen Art entfremdet, verwirklicht hatte — man sehe darüber das feine und sehr lehrreiche Buch von W. Brecht, Heinse und der ästhetische Immoralismus. Zur Geschichte der italienischen Renaissance in Deutschland. Berlin 1911 — und die dann nach ihm in Jakob Burckhardt ihren Meister gefunden hat, in seinem Hauptwerk: „Die Kultur der Renaissance" (1860).

Rumohr als „Stilkritiker".

Es wurde schon wiederholt gesagt, daß in den „Italienischen Forschungen" überall das Einzeldenkmal im Vordergrunde steht. Rumohr selbst hat betont (J. F., S. 74, Anm.), daß „der Ausdruck des Geistes einzelner Künstler und ganzer Genossenschaften nimmer irre leiten könne, mithin bei historischen, wie bei ästhetischen Forschungen stets das sicherste Kennzeichen abgeben müsse." Das ist viel mehr im Geiste des alten feinen Lanzi, denn in jenem Winckelmanns gesprochen, wie denn Rumohrs öfter bemerkliche Gegnerschaft gegen den ersten nur gelegentlich, gegen den zweiten aber, aus seiner ganzen, früher beleuchteten Sinnesweise her, grundsätzlich ist. Damit kommen wir auf die Einstellung: Kunst als Schöpfung, die uns nach der jetzt noch überwiegenden, aber schon in Übersteigerung und Auflösung begriffenen rein entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung der Wegweiser in die Zukunft zu sein scheint. Hier ist zunächst, als einer Vorstufe entsprechend, zu erinnern, daß Rumohr durch sorgsame stilistisch-kritische Arbeit die Gestalten einzelner italienischer Künstler überhaupt als erster herausgebracht hat. Das ist beispielsweise, um nur einiges zu nennen, der Fall bei dem Florentinischen Bildner Arnoldi, bei Bernardo Rossellino und Francesco di Giorgio Martini, denen er ihren Platz in der Kunstgeschichte eigentlich erst angewiesen hat. Auch soll es unvergessen bleiben, daß seine Darstellung des Künstlers Raffael (im 3. Teile der Forschungen) trotz vieler Mängel die erste streng kunstgeschichtlich gerichtete gewesen ist, die dann erst durch Passavants Buch (seit 1839) überholt und in den Schatten gestellt wurde.

Der Stilkritiker Rumohr zeigt sich in seiner ganzen Eigenart an ein paar Stellen seines Buches, denen wir Zukunftsbedeutung beimessen, trotzdem sie zum Teil eigentlich negative Seiten und die Schranken seines Wesens in seiner

menschlichen und zeitlichen Bedingtheit enthüllen. Er strebt dem richtigen Ziele zu, wenn auch auf Irr- und Abwegen, und gelangt schließlich doch wenn nicht auf den Gipfel, so doch zu einem Ausblick, da er kein Stubentheoretiker ist, dem sich das Kunstwerk in den selbstgeschaffenen Nebel eines „evolutionistischen" Systems verliert, wol aber ein künstlerisch empfindender Mensch, — nicht etwa weil er gemalt und radiert hat, sondern weil er fähig war, das Kunstwerk als solches aus dessen innerstem Wesen, als Schöpfung zu begreifen: als so und nicht anders, einmalig und einzig vorhanden; es gewinnt in diesem Zusammenhang tiefere Bedeutung, daß er das Wesen der Originalität als erstes Merkmal des Kunstwerks so stark unterstreicht (s. o.).

Dem scheint nun vorerst sein vielbesprochenes Verhalten zu einem der größten schaffenden Künstler zu widersprechen, zu Giotto; Rob. Vischer hat dem einen eigenen Aufsatz gewidmet, der mir freilich den Kern der Sache zu verfehlen scheint (Rumohr und Giotto, in den Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886, 58). Rumohr hat in seiner Vorliebe für das streng gehaltene hoheitsvolle Wesen der ältesten toskanischen Kirchenkunst den künstlerischen Ernst des Neuerers Giotto in Zweifel gezogen, den vermeintlichen Mißklang zwischen dem weltlich gestimmten Manne und den kirchlichen Aufgaben, die ihm zuteil wurden, herausstellen wollen. Damit verfällt er scheinbar in den schweren Fehler, dessen Vasari (im Leben des Perugino) und nach ihm noch viele andere schuldig geworden sind, die die künstlerische Person aus der sittlichen oder umgekehrt ableiten wollten. Aber es ist ihm doch darum zu tun, eben in diese Person einzudringen, nur findet er hier in seinem eigensten Wesen Hemmungen. Mit Hin- und Herreden über Nazarenertum, Verhältnis von Kunst und Religion und ähnlichem ist nichts geholfen; es handelt sich um eine große Stilfrage und die Art, wie diese von einem kritischen Kopfe gleich Rumohr empfunden wurde. Darüber wäre nun im allgemeinen und besonderen manches zu sagen, zu dem der hier verfügbare Raum nicht ausreicht. Ganz verstanden kann die Sache, wir wiederholen es, nur aus Rumohrs eigenem Wesen werden, in dem sich diesmal trotz allen Heimwehs nach dem Süden, — von dem die Briefe an seinen streng katholischen Freund Langer in München mitunter rührendes Zeugnis ablegen — trotz der wohl mehr ästhetischen als religiösen Hinwendung zum Katholizismus, jenes schicksalhafte Haltmachen und Nichtweiterkönnen des norddeutschen Menschen zeigt, das sich mitunter schon dem Süddeutschen als Bruch und trotz allen Sehnens nicht zu überbrückende Kluft gerade in den feinsten Naturen des Nordens darstellt, die sich in das unbefangene Verhältnis des Menschen zum Menschlichen und Übermenschlichen schwer oder gar nicht zu schicken vermögen. Eine höchst merkwürdige aufklärende Stelle findet sich in

den Italienischen Forschungen (255); es ist die, wo er Giottos Charakter als Neuerer zu umschreiben sucht. Bei dieser Gelegenheit fällt der höchst auffallende und eindrucksvolle Ausspruch: „Die Möglichkeit aller Neuerung beruhet auf Kraft; die Gesinnung aber, aus welcher der Neuerer entsteht, ist im Durchschnitt unheilig und frevelhaft“, ein Satz, der schon in seiner stilistischen Prägung, aber auch in seiner Grundanschauung an Jakob Burckhardt erinnert. Nur spricht hier der Konservativismus des norddeutschen Weltmanns, charaktervoll auch dort, wo er auf verlorenem Posten steht; es sind Probleme, die der beweglichere Märker französischen Blutes, Fontane, auch Andersgearteten dichterisch nahezubringen gewußt hat.

Aus der gleichen Wurzel sprießt ferner Rumohrs künstlerische Wertung der beiden großen Bildner, die das folgende Jahrhundert eröffnen: Ghibertis und Donatellos. Man weiß, daß unter dem Einfluß des Naturalismus in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts die Schätzung der ältern Zeit sich gerade in das Gegenteil verkehrt hat; die moderne Literatur über den zweiten, der überdies viel weiteren Spielraum zur „Attribuzlerei“ (nach Burckhardts schnurrigem Ausdruck) bietet, ist außer allem Verhältnis umfangreicher als die über den ersten. Rumohr verharrt noch mitten in der älteren Anschauung; der große Stilist und Komponist Ghiberti, der noch auf die Raumkunst des Cinquecento wirkte, steht seinem Herzen so nahe, daß er ihm sogar die Sünde wider seinen Stilbegriff, das Abirren von den „urewigen Forderungen des Stoffes“ in seinem malerischen Relief, und auch nur ihm nachsieht.

Dagegen empfindet er in Donatello geradeso wie bei Giotto den umstürzlerischen, eigentlich frevelhaften Neuerer; hier geht er in seiner Abneigung sogar noch viel weiter, nennt ihn einen „untergeordneten Geist“, „ebenso arm als roh“ (Ital. Forsch. 372, 373). Das hat ihn gleichwohl nicht gehindert, in einem kurzen Satze eines der feinsten und lebendigsten stilkritischen Wesensbilder zu geben, die jemals diesem Künstler gewidmet worden sind. „Allerdings neigte auch Donato, nach dem Vorbilde des Ghiberti, zu malerischen Wallungen der Gestalt hinüber; doch umgibt jene zuckende Bewegung, welche seinen Statuen nun einmal angehört, eine gewisse unsichtbare Spirallinie, vor welcher sein Streben nach Ausladung instinktmäßig in den jedesmal gegebenen Schwerpunkt zurückweicht.“ (Ital. Forsch. 373.)

Es ist von vornherein zu erwarten, wie er sich der „abscheulichen Großheit“ von Donatellos Enkelschüler Michelangelo gegenüber stellen wird, auch abgesehen von seiner Grundanschauung, nach der die Geschichte der eigentlichen hohen Kunst, gemäß seiner Auffassung von dem, was „Stil“ heißt, mit Raffaels Tode endigt. Michelangelo ist ihm von „allem Sinn für die Anforderungen des

Schweren entblößt", von Jugend auf für die Schönheiten des Maßes unempfänglich, kann niemals eine „ihm eigentümliche Rohigkeit des Sinnes" ganz verleugnen (Ital. Forsch. 373, 478). Wie nahe sich hier Rumohr und Burckhardt berühren, braucht nicht gesagt zu werden; ebensowenig, wie auch dieser aus einem verneinenden, aber entschiedenen Verhältnis zu einer ihm gründlichst widerwärtigen Kunstform, dem Barock, dennoch das Feinste und Tiefste gesagt hat, was jemals über dieses laut geworden ist.

Eine sehr eigentümliche Bemerkung, die Rumohr gelegentlich in seinem Reisebuch hinwirft, soll hier noch zum Schlusse angefügt werden; sie ist merkwürdig schon dadurch, daß sie bekannte moderne Gedankenwege vorweg nimmt: „Ich weiß nicht" (sagt er in den Drey Reisen S. 193), „ob man je darauf geachtet hat, daß in gewissem Sinne jeder Künstler die gesamte Kunstgeschichte in seinem eigenen Streben und Wirken wiederholen muß."

*

Carl Friedrich von Rumohr ist tatsächlich der Ahnherr der kunstgeschichtlichen Forschung des XIX. Jahrhunderts. Von ihm, dem Norddeutschen, der in Italien die zweite Heimat sah, führt ein gerader Weg durch seine Freunde, die Gebrüder Frizzoni in Bergamo, nicht nur zu dem feinen, erst kürzlich in hohem Alter von uns gegangenen Kunstkenner Gustavo Frizzoni, sondern ebenso zu Lermolieff-Morelli, der seinerseits durch seinen Jünger Wickhoff zu den geistigen Vätern der sogenannten „Wiener Schule" gehört.

Anderseits geht von Rumohr die große norddeutsche Kunsthistorikerschule aus; es darf ja nicht vergessen werden, daß die führenden Männer des Fachs (von Winckelmann zu geschweigen) durchaus Norddeutsche waren und in Berlin ihren Mittelpunkt fanden, wie ja selbst Burckhardt im Kreise Kuglers seine ersten Schritte machte. Waagen, der erste Direktor der Berliner Galerie, ist durch Rumohr in seine Stellung gebracht und in ihr gehalten worden. In ungeminderter Rüstigkeit lebt noch der Mann unter uns, der das Berliner Museum zu seiner heutigen Weltgeltung gebracht hat und noch in Rumohrs Überlieferungen aufgewachsen ist: Wilhelm Bode. Er hat, was gewiß nicht ohne innere Bedeutung ist, einen von Rumohr gehegten Gedanken — ein Patriarchenalter nachdem er ausgesprochen wurde — erfüllt: die Gründung des Vereins für deutsche Kunstwissenschaft. In einer gelegentlichen „Nachrede" zu einer seiner frühesten Schriften, dem ersten Hefte der Sammlung für Kunst und Historie (Hamburg 1816, die Abhandlung über Wineta enthaltend) hatte Rumohr den Plan einer „Gesellschaft für deutsche Kunstaltertümer" umständlich dargelegt, wie denn überhaupt nicht vergessen werden darf, wie viel auch

die vaterländische Kunstgeschichte dem Verfasser der „Italienischen Forschungen“ und der „Drey Reisen nach Italien“ schuldet.

Auch da leuchtet uns also sein ehrwürdiges Vorbild voran; es sollte noch in einer anderen Hinsicht der Fall sein, die gleichfalls eine „vaterländische“ Angelegenheit betrifft.

Es ist uns allen bekannt, selbst bei denen, die nichts davon hören wollen, wie grauenhaft verwildert und (namentlich durch die Fremdwörterei) wie bedienten- und bettelhaft der Stil deutscher Gelehrtenprosa im allgemeinen ist. Die deutsche Kunstschreiberei macht, wenige rühmliche Fälle abgerechnet, davon keine Ausnahme, obgleich man meinen sollte, daß ihr, durch Beschäftigung mit der Form, auch mehr Formgefühl eigen sein möchte als ein Ding, das sich im romanischen Ausland, besonders bei unseren westlichen Nachbarn, fast von selbst versteht. Auch hier kann und soll uns Rumohr zum Vorbild dienen; sein Stil ist, was sich bei einem deutschen Schriftsteller — als der Rumohr ja über sein engeres Fach hinaus zu gelten hat — gar nicht ohne weiteres versteht, nicht nur höchst persönlich-eigenartig, sondern mit Bewußtsein gepflegt, in strenger Selbstzucht errungen. Rumohrn ist diese Gabe nicht ohne weiteres zuteil geworden; er hat unablässig an seinem sprachlichen und stilistischen Ausdruck gearbeitet und gefeilt, denn nur in Deutschland konnte der Glaube groß werden, bei ein wenig natürlichem Geschick genüge Papier, Feder und Tinte zum Handwerk des Schriftstellers. Nichts ist bezeichnender dafür als der Brief, den er mit allerhand guten Ratschlägen an einen jungen Freund, seinen späteren Biographen H. W. Schulz 1832 nach Rom richtet und den dieser (J. F. v. R. Leben und Schriften S. 60) abgedruckt hat. Er gibt zugleich einen höchst lehrreichen Einblick in Rumohrs Schriftstellerwerkstatt; sein Verlangen, daß der Gedanke sich selbst klar und anderen deutlich sei, ist eine Grundforderung allen guten Stils, die man in der modernsten Fachschreiberei mehr als jemals vermißt, und die im übrigen Rumohrs klarem aufrechten Wesen ebenso angemessen war, als sie sein Stilkritikertum in Sachen bildender Kunst noch in weiteres Licht stellt. Ihn selbst hat, wie Schulz berichtet, lange Zeit der Gedanke beschäftigt, eine Gesellschaft zur Verbesserung der deutschen Schreibweise zu stiften, und im Gespräch wie in Briefen soll er sich gerne darüber verbreitet haben.

*

Der vorliegende Neudruck der „Italienischen Forschungen“ ist einem längst gehegten Gedanken des derzeitigen Leiters der Frankfurter Verlags-Anstalt, meines Freundes Dr. Victor Fleischer, entsprungen, der selbst seine kunsthistorischen

Lehrjahre in der „Wiener Schule" verbracht hat. Ich bin seiner Aufforderung, ein Vorwort zu dieser Ausgabe zu schreiben, um so lieber nachgekommen, als es mir schien, es sei eine Dankesschuld der eben beregten „Wiener Schule" an den großen norddeutschen Ahnherrn der deutschen Kunstphilologie abzutragen, über Gegensätze hinaus, die heute, in den schwersten Tagen des deutschen Volkes, für immer der Vergangenheit angehören sollten.

Über die Leitsätze dieser neuen Ausgabe selbst sind nur wenige Worte zu verlieren. Daß Anordnung und Rechtschreibung der Urausgabe beibehalten wurden, dafür bedarf es wohl keiner Erläuterung und keiner Rechtfertigung; es versteht sich von selbst, daß die von Rumohr äußerst gewissenhaft angelegten Druckfehlerverzeichnisse ebenso berücksichtigt wie (seinem eigenen Wunsche gemäß) von ihm etwa übersehene Fehler getilgt wurden. Desgleichen daß Erläuterungen oder gar Richtigstellungen nach dem Stande der heutigen Fachwissenschaft — der schon morgen ein anderer sein kann — ausgeschlossen blieben; wir haben ein übelstes Beispiel an einem klassischen Buche unseres Faches erlebt, das immerhin doch zum praktischen Handgebrauche bestimmt war, an Burckhardts „Cicerone", bevor man sich zu seinem unveränderten Neudrucke entschloß. Rumohrs Forschungen sind ein ebenso klassisches Grundwerk der Kunstgeschichte und müssen über die veralteten Einzelheiten hinweg, die ihm nichts nehmen und nichts geben, betrachtet werden, in ihrem Grundwesen, das Dauer hat.

Als eine nicht unwillkommene Ergänzung historischer Art möge man die im Anhang abgedruckte „Beygabe zum I. Band der Italienischen Forschungen" ansehen, die in Berlin 1827 erschienen ist. Ich habe ihren Wiederabdruck angeregt, weil die kleine, sehr selten gewordene Schrift selbst in großen Büchereien kaum zu finden ist und immerhin einen Beitrag zu Rumohrs ästhetischen Grundansichten darstellt.

So möge denn das Buch Rumohrs nun bald ein Jahrhundert nach seinem ersten Erscheinen in neuem Gewande hinausgehen und namentlich den jungen Kunstforschern, denen es schon fast zur Legende geworden, ein herz- und sinnstärkendes Vademecum, zugleich ein Gegengift gegen allerhand quabbeliges und zappeliges Geistreichtum neuesten Schlages sein. Sie mögen es auch vor allem als das betrachten, was es im tiefsten Grunde ist und bleibt, ein ehrwürdiges Vermächtnis deutschen Geistes und seiner Verbindung mit jenem Lande, das sich uns heute, nach dem Grauen und der Schmach des Weltkrieges, wenn nicht alle Zeichen trügen, von neuem erschließen wird.

Abbazia in Istrien, August 1920.

C. Fr. von Rumohr

Italienische Forschungen



Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Prinzessin

Caroline Amalie von Dänemark,

geborene Herzogin von Holstein-Sonderburg-Augustenburg

Gnädigste Prinzessin!

Auf den Antheil vertrauend, welchen Ew. Königliche Hoheit, wie jedem edleren Bestreben, so besonders den bildenden Künsten zugewendet haben, wage ich den vorliegenden, ich gestehe, höchst unvollendeten Versuch unter den Schutz Ihres erlauchten Namens zu stellen. Möge die Erinnerung an so viel Herrliches, so Ew. Königliche Hoheit während Ihres Aufenthalts in Italien gesehen und gewürdigt haben, an so viel historisch Bedeutendes, für welches Sie mit seltener Sicherheit des Blickes den rechten Standpunct aufzufinden wissen, die Mängel meiner Arbeit verdecken und ihre Lücken ergänzen! Im Uebrigen vertraue ich auf jene göttliche Huld und Nachsicht, welche den Werth des Dargebrachten nach den Gesinnungen und Absichten des Gebers ermißt. In dieser Zuversicht ersterbe ich in tiefster Ehrfurcht

Ew. Königlichen Hoheit

unterthänigster

Karl Friedrich von Rumohr



Vorwort

Es galt, das Ergebniß mehrjähriger Muße, urkundlicher Forschungen und örtlicher Beobachtungen während eines längeren Aufenthaltes in Italien, nach Möglichkeit zu einem Buche zu vereinigen, weil es billig schien, diese Arbeit, da sie einmal gemacht, denen zu überliefern, welche sie fortzusetzen und weiter zu führen Lust und Gelegenheit finden. In der Form locker verbundener Reisebemerkungen dürfte ich leicht meinen Zweck, die Aufklärung nemlich einzelner Dunkelheiten der Kunsthistorie, wenn nicht verfehlt, doch minder bequem und faßlich dargelegt haben. Das Ergebniß meiner Untersuchungen mit anderen, theils schon bekannten, theils minder sicheren Angaben der Druckschriften zu verweben, eine zur Hälfte begründete, zur anderen in der Luft schwebende Kunsthistorie zu entwerfen, fühlte ich aber weder Lust, noch Beruf, noch Kraft und Ausdauer, noch besaß ich in den letzten Zeiten, von größeren Bibliotheken entfernt, und durch Unfall eines nicht unwichtigen Theiles meiner Vorarbeiten beraubt, dazu die nöthigen Hülfsmittel. Der Leser möge deshalb von dieser Arbeit nichts literärisch Vollständiges erwarten; viel mehr mache ich Anspruch auf das Verdienst, das Ausgemachte, mir sicher Bewußte oder anschaulich Bekannte minder oft, als in Mittheilungen dieser Art zu geschehen pflegt, mit Unausgemachtem, auf Glauben Angenommenem vermischt und aufgereiht zu haben. Uebrigens schien es mir nötig, in der Begründung einzelner Thatsachen, wenn sie in dunkelen Zeiten einen Stützpunct der Forschung gewähren, in der Darlegung umständlich, in den Anziehungen weitläufig zu sein, da aller Vortheil, den ich durch diese Arbeit Anderen gewähren kann, eben nur auf Zuverlässigkeit im Einzelnen beruht, welches, wie ich versicheren darf, durchaus reiflich erwogen und auf alle Weise geprüft und gesichtet worden.

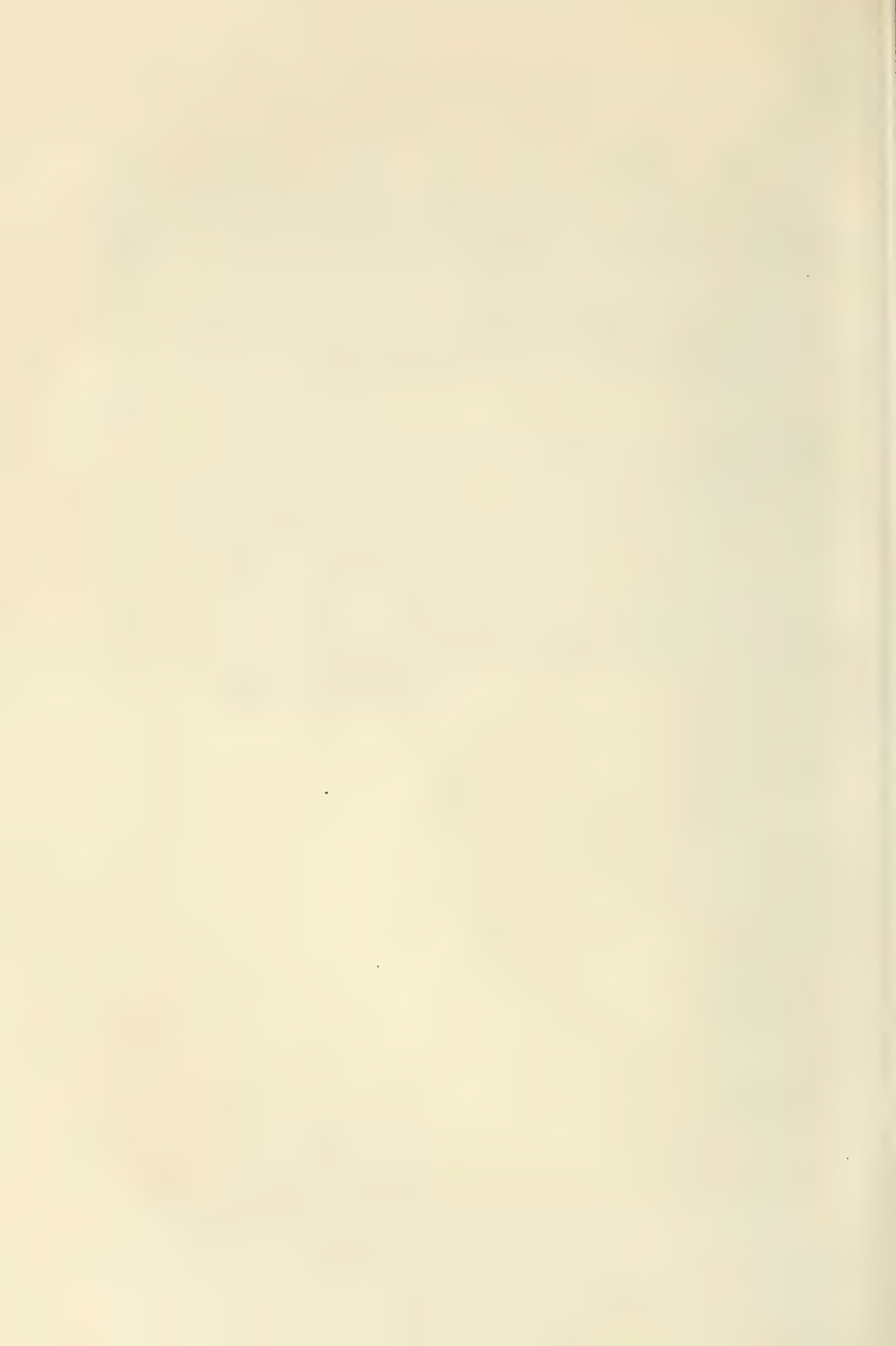
So viel von dem Inhalte der zweyten Abtheilung dieser Schrift, welche der ersten unmittelbar nachfolgen soll. Doch auch von dieser werde ich erwähnen müssen, weshalb und wie sie entstanden.

Urkundliche Forschungen führen, wie es Sachkundigen bekannt ist, gar sehr ins Einzelne; und so zerfiel auch das Ergebniß der meinigen in eine Reihe abgerissener Abhandlungen, denen ich keine äußere Verbindung zu geben wußte. Desto mehr schien es mir nöthig, um Wiederholungen auszuweichen, von vorn herein den Standpunct zu bezeichnen, aus welchem ich das Einzelne aufgefaßt. Hiedurch ward ich über meinen Wunsch und ersten Zweck hinaus veranlaßt, in das Gebiet der Theorie hinüber zu greifen, was der reinste Wille, das Gedeihen der Kunst und den ungetrübten Genuß ihrer Werke zu fördern, auch bey denen entschuldigen mag, welche auf die Sache minder, mehr auf die Form sehen.

Allein auch in historischer Beziehung bedurfte das Vereinzelte und Abgerissene eines gemeinschaftlichen Bodens, woher die allgemeinen, mehr Uebersicht, als Erschöpfung ihres Gegenstandes bezweckenden Abhandlungen entstanden sind welche, gegen die erste Anlage, diesen Band vollends ausgefüllt haben. Hiedurch ward nun allerdings die Mittheilung des Besten, was ich irgend zu geben habe, um eine kurze Frist hinausgerückt, doch hoffe ich auf Nachsicht, da es auch hier nicht an Gelegenheit gefehlt, minder beachtete Thatsachen zu berühren und neue Gesichtspuncte aufzustellen.

Erster Theil

Zur Theorie und Geschichte neuerer Kunstbestrebungen



I.

Haushalt der Kunst

Auch die bildenden Künste gehorchen, wie wir annehmen dürfen, irgend einem durchwaltenden Gesetze, enthalten irgend ein Allgemeines und Unveränderliches; ihre Anwendung und Beziehung ist indeß so mannigfach, daß Jeglicher, der unternimmt, den Zweck und Gebrauch der Kunst aus deren vereinzelten Leistungen abzuleiten, gar leicht auf Ansichten verfällt, welche anderen vorhandenen oder möglichen widersprechen, und oftmals sogar viele treffliche Dinge der Kunst ganz unnöthiger Weise ausschließen.

Woher wohl, wenn nicht aus einer solchen Einseitigkeit und Gebundenheit, erklärte sich der lang genährte, so ganz müßige Streit über den Werth oder Unwerth der Andeutung von Begriffen und Gedanken des Verstandes durch vereinbarlich zu Begriffes-Zeichen gestempelte Bilder? War nicht, wer solchen Bezeichnungen in der Kunst die höchste Stelle einräumte, eben nur der Befriedigung eingedenk, welche glückliche Allegorieen ihm gewährt hatten? War nicht im umgekehrten Falle, wer sie durchaus verdrängen wollte, eben nur über sie hingegangen, weil andere Leistungen der Kunst ihm aus irgend einem Grunde näher gestanden? Wir indeß dürfen ihn ganz an die Seite stellen, weil er die reine Kunstbetrachtung nun einmal durchaus nicht angeht. Denn ohne, etwa mit Lessing, die Möglichkeit, oder den Nutzen der bildlichen Andeutung edler Begriffe und sinnreicher Gedanken durchaus zu läugnen, sehe ich mich dennoch genöthigt, das Verdienst alles Guten, welches solche Andeutungen in sich einschließen, nicht dem Künstler, als Künstler betrachtet, nicht den bildenden Künsten beyzumessen, welche dazu die stehenden Ziffern nur etwa herleihen, vielmehr dem menschlichen Geiste überhaupt und besonders den Künsten der Rede, in deren Begriffen und Fügungen ihr Gegenstand, wie es einleuchten muß, zuerst aufgefaßt und durchgebildet worden. Näher jedoch dürften uns solche Erklärungen angehen, welche, wie einseitig sie seyn mögen, doch immer von irgend einer Fähigkeit oder Leistung wirklicher Kunst ausgehen.

Dieser Art ist die Erklärung derer, welche den Zweck der Kunst entweder in Deutlichkeit des Dargestellten — Charakter[1]) — oder auch in bloß sinnliche Wahrscheinlichkeit — Illusion[2]) — setzen; je nachdem sie in bestimmten Kunstwerken von dem einen, oder von dem andern Vorzuge lebhaft berührt worden sind. In unsern Tagen bedarf es keiner Darlegung, daß eben diese Vorzüge nur in einzelnen Fällen, und nur bey bestimmten Kunstwerken schon an sich selbst der Zweck sind, in allen übrigen aber bloße Bedingnngen der Darstellung, oder untergeordnete Mittel zur Erlangung eines viel weiter hinausliegenden Absehns. Andere wiederum haften mit besonderer Anhänglichkeit an jenem behaglichen Schwanken an sich selbst gleichgültiger Formen, an jener Heimlichkeit und Beschlossenheit des Lichtes, welche wir das Malerische nennen und vornehmlich durch die Holländer empfinden lernten. Wieder Andere, welche in bestimmten Kunstwerken durch überraschende Verknüpfungen des Entlegenen und Widerstrebenden ergötzt worden, sind geneigt, solche Spiele der Laune, des Witzes, der Phantasie, für den allgemeinen, durchgehenden Zweck der Kunst zu halten. Noch andere, welche durch dauernden Umgang mit den Alten feiner gewöhnt sind, und daher höher hinaus wollen, möchten in der Kunst überall nur solches sehen und dulden, dessen Vorstellung, gleich dem Lebensfrischen und sittlich Edlen, ganz unabhängig von den Reizen und Schönheiten der Kunst, also schon an sich selbst ergötzlich ist[3]).

Allerdings fehlt es auch nicht an Solchen, welche den Zweck der Kunst in die Vereinigung aller Leistungen versetzen, die ihnen jemals einzeln in Kunstwerken vorgekommen[4]), so wie andererseits jene allgemeineren Gegensätze in der

---

[1]) S. Hirt, über das Kunstschöne, Horen. 1797. St. 7. — Herr Hofrath Hirt gehört, wie es nicht immer zur Genüge anerkannt worden, zu den wenigen Kunstgelehrten, welche den Werken der Kunst mit Sinn, Gefühl und Liebe sich angenähert haben. Eben daher hat der Ausdruck Charakter in seinem Munde eine vollere Bedeutung; der wirklich Kunstverständige wollte und konnte durch ein Paar allgemeine ästhetische Begriffe sich nicht befriedigen lassen. In wie fern er in der Behauptung einer wesentlichen Seite der Kunst damals zu weit gegangen, bedarf keiner Beleuchtung, nachdem dieser treffliche Veteran der Geschichte der Kunst eben diese seither auf das vielseitigste beleuchtet hat. — [2]) S. die französischen und a. Kunstgelehrten, welche vornehmlich durch den Eindruck holländischer Kunstwerke bestimmt worden. — [3]) Wie die zahlreichen Begünstiger der Schönheitstheorie. — [4]) Dahin strebte schon die sog. bolognesische Schule, oder die Genossenschaft der Caracci; späterhin Mengs und andere theoretische, oder praktische Eclektiker der Kunst. Um die Vorzüge einzelner Künstler inniger zu verknüpfen, und um diesen Zweck planmäßiger verfolgen zu können, hat man bekanntlich in neueren Theorieen die Kunst in viele einzelne sogenannte Theile zerlegt; in Zeichnung, Colorit, Helldunkel, Composition, Ausdruck, u. s. f., wie solches in der franz. Encyclopädie, in ihrer deutschen Bearbeitung, bei Sulzer, und

Auffassung des Kunstzweckes nothwendig in eine unbestimmbar große Menge von untergeordneten zerfallen. Liegt es doch in dem Wesen der Ableitung aus vereinzelten Wahrnehmungen, daß jeglicher Kunstgelehrte, so lang' er von dem Eindruck, bald der einen, bald der andern Schule und Meisterschaft ausgeht, bald diese, bald wiederum eine andere Eigenthümlichkeit bestimmter Erscheinungen mit denen Vorstellungen verknüpft, welche ihm für allgemeine gelten. Frey von einer solchen Vermischung des Besonderen und Allgemeinen erhielten sich nicht einmal die unvergeßlichen Stifter jener höheren Richtung des deutschen Kunstsinnes, aus deren Nachwirkung sogar das scheinbar Entgegengesetzte in neueren Ansichten und Bestrebungen entstanden ist. Denn wie könnten wir uns verhehlen, daß Winkelmann und Lessing keineswegs von einem, sey es ursprünglichen, oder mit großer Verstandesschärfe abgesonderten Begriffe der Kunst, sondern überall nur von dem Eindruck einzelner Kunstgebilde des Alterthumes ausgegangen sind. Wir wollen es dahin gestellt seyn lassen, ob und in wie fern ihre Wahl solcher vereinzelten Denkmale, in denen sie den Begriff der Kunst gleichsam verkörpert zu erblicken geglaubt, auch durchhin glücklich gewesen. Gewiß erwarben unsere Zeitgenossen mit so viel neuen Gegenständen der Vergleichung[1]) auch neue Veranlassungen zur Untersuchung der altgriechischen Kunst, was die Kenntniß und richtige Würdigung dieser letzten dem Ansehn nach gefördert haben könnte. Doch an dieser Stelle genügt es uns, daß Lessing's Bestreben, aus vereinzelten Bruchstücken der alten Bildnerey

---

in den Schriften des Mengs aufzufinden, und bis auf Sandrart und weiter, rückwärts zu verfolgen ist. Ich will nicht untersuchen, ob man bey Auffassung solcher vereinzelten Evolutionen der Kunst überall mit Scharfsinn wahrgenommen und unterschieden habe; obwohl ich die Bemerkung nicht unterdrücken kann, daß man in diesen Begriffen das blos Technische mit dem Geistigsten der Kunst wild durch einander geworfen. Einige dieser Kunstbegriffe gehören in der That nur in die Werkstätte des thätigen Meisters, und auf keine Weise in die Theorie; andere sollte man in der Kunstlehre voranstellen, statt sie mit untergeordneten Fertigkeiten der Länge nach aufzureihn.

[1]) Lord Elgins Erwerb, jetzt im britt. Museum, und durch die Freygebigkeit des Königs von Großbrit. in guten Abgüssen in den meisten europäischen Hauptstädten. Andere Bruchstücke athenienfischer Tempelverzierungen zu Paris, Copenhagen ꝛc. Die Aegineten im Museo zu München, der Fries von Phigalia im britt. Museo. Größere Aufmerksamkeit auf die griechischen Städte-Münzen. — Solche Werke, deren Alterthum durch die Gebäude, die sie verzierten, beurkundet wird, geben uns einen Maaßstaab für diejenige Kunstart, welche selbst den späteren Alten noch immer für die beste, bisweilen für die einzig rechte galt. Zu Winkelmann's Zeit fehlte es noch an einem beurkundeten Kennzeichen des besten Alterthumes; er war daher beschränkt auf Vermuthungen und Meinungen.

die Gegenstände zu erkennen, welche vorzeiten fähig gewesen, den Sinn griechischer Künstler zu fesseln, oder Winkelmann's, uns sogar die Formen vorzuzeichnen, innerhalb deren die Darstellung der Alten sich bewegte, doch selbst im glücklichsten Falle eben nur zur Kenntniß der antiken Kunst führen dürfte und nie zu allgemeineren Kunstansichten. Eben so wenig indeß dürfen wir uns versprechen, indem wir aus einzelnen Schulen und Richtungen der neueren Kunst, oder aus deren gefeyertsten Werken, Regeln und Vorschriften abziehen[1]), jemals weder zu einer ganz allgemeinen Anschauung des Wesens der Kunst, noch zu irgend einer allgemein triftigen und durchhin anwendbaren Lehre zu gelangen. Denn nur, wer von einer beschränkenden Vorliebe für eigenthümliche Richtungen, Schulen und Förmlichkeiten der Kunst unabhängig ist, vermag das Wesen der Kunst rein aufzufassen, vermag ihre einzelnen, oft nur scheinbar einander widerstrebenden Leistungen aus einem gemeinschaftlichen Standpunkte zu überschauen und allgemeingültige Grundsätze aufzufassen und festzustellen, nach welchen einestheils unter allen Umständen Gutes entstehen muß, anderntheils über den Werth jeglicher Richtung und Leistung mit gleichmäßiger Gerechtigkeit zu entscheiden ist.

Nehmen wir an, daß wir darauf ausgehen wollten, die bildenden Künste so rein aufzufassen, daß unserem Begriffe auf der einen Seite nichts Ungehöriges, oder Überflüssiges anklebte; daß auf der anderen darin nichts unbedacht geblieben, welches nun einmal zu ihrem Wesen gehört: so würden wir damit beginnen müssen, von vorkommenden, oder möglichen Gegenständen der Kunst gänzlich abzusehen. Denn da diese Gegenstände voraussetzlich viele und mannichfaltige sind, so führen sie nothwendig ins Einzelne, und geben daher überhaupt nicht den allgemeinen Begriff, um den es uns doch zu thun ist. Noch mehr, da es offenbar keinen Gegenstand der Kunst giebt, welcher nicht zugleich auch Gegenstand des Begriffes und des Nachdenkens wäre, oder doch seyn könnte: so ist es klar, daß die bildenden Künste nicht, wie Manche gewollt, durch den Gegenstand von den Redekünsten unterschieden werden; daß demnach auf diesem Wege eine deutliche und richtige Vorstellung von den Verschiedenheiten dieser beiden Beziehungen des menschlichen Geistes nicht wohl zu erlangen ist.

Wenn aber die bildenden Künste von den Redekünsten nicht durch den Gegenstand unterschieden werden, so muß die Verschiedenheit, welche doch nun einmal sichtlich vorhanden ist, entweder auf einer Eigenthümlichkeit der Auffassung, oder auf einer bestimmten Art der Darstellung, oder auch auf beiden zugleich beruhen. Und in der That ist es das Unterscheidende der bildenden

---

[1]) Gleich einigen Neueren, deren geistreiche Anregungen allgemein bekannt sind.

Künste, nicht in Begriffen, sondern in Anschauungen aufzufassen, und das anschaulich Aufgefaßte so darzustellen, daß solches ohne alle Zuziehung von Thätigkeiten des Verstandes unmittelbar durch die Anschauung auch von anderen erfaßt werden könne. Oder mit anderen Worten: es ist das Unterscheidende der Kunst, die Dinge nicht, wie der Verstand, nach ihren Theilen und einzelnen Eigenschaften, vielmehr sie im Ganzen und nicht fortschreitend, sondern augenblicklich sowohl aufzufassen, als darzustellen. — Nun giebt es freylich Individuen, welche außerhalb des Begriffes und seiner folgerechten Handhabung überhaupt kein Geistesleben sich denken können; denen es nicht zum Bewußtseyn gekommen, daß auch dem abstrakten Denken, wo es nicht, was der Himmel verhüte, in beziehungslosen, inhaltsleeren Formen sich bewegt, gleich Schulübungen im Buchstabenrechnen; daß auch dem abstracten Denken, wiederhole ich, wo es immer Gehalt und Tiefe besitzt, das Anschauliche nothwendig zum Grunde liegt. Diesen freylich dürfte es scheinen, als werde die Kunst durch obige Erklärung erniedrigt, und in die Sphäre des Aeußerlichen und Materiellen herabgezogen; während wir selbst die Ueberzeugung hegen, die Kunst weit entschiedener, als jemals vor uns geschehen, recht in das innerste Heiligthum alles geistigen Wirkens und Lebens zu versetzen.

Also ist mir bildende Kunst eine dem Begriffe, oder dem Denken in Begriffen entgegengesetzte, durchhin anschauliche, sowohl Auffassung, als Darstellung von Dingen, welche entweder unter gegebenen, oder auch unter allen Umständen die menschliche Seele bewegen und bis zum Bedürfniß der Mittheilung erfüllen. Auch ohne alle Erfahrung über die Größe ihrer Leistungen würden wir demnach schon aus ihrem Begriffe schließen müssen, daß erst die Kunst das geistige Leben und Wirken vollende; daß sie das Gebiet des Geistes erweitere und ausrunde; daß sie Wünsche und Bedürfnisse der Seele befriedige, welche der Begriff stets unerfüllt läßt. Indeß dürfte es zur näheren Bestimmung unseres Kunstbegriffes unumgänglich seyn, das Eigenthümlichkünstlerische im menschlichen Geiste, so wie die wichtigsten Beziehungen eben dieser Geistesart im Allgemeinen anzudeuten.

Unter allen Umständen liebt der Scharfsinn, die Dinge unter sich zu vergleichen und anzunähern; besonders aber, wo es gilt, Entfernteres durch Näherliegendes zu erklären. Daher die Vergleichung der künstlerischen Geistesart mit der poetischen, welche nicht von den Künstlern, sondern von den Dichtern und Denkern herbeygezogen worden, um die Kunst durch ihr Nächstverwandtes sich zu verdeutlichen. Allerdings ist in den bildenden Künsten die Geistesart, aus der sie hervorgehen, oder, um bey dem früheren Ausdruck zu bleiben, die Auffassung, nicht wesentlich verschieden von Solchem, was vornehmlich den neueren

Deutschen in einem engeren Sinne Poesie heißt[1]). Die Verschiedenheit beider Künste, welche vortreffliche Geister von Zeit zu Zeit geltend zu machen bemüht sind, beruht also nicht auf Eigenthümlichkeiten der Art, oder Wendung des Geistes, aus welchem sie hervorgehen, sondern einzig auf Forderungen und Möglichkeiten des so ganz verschiedenen Stoffes der Darstellung der einen und der andern Kunstart. In den bildenden Künsten nemlich wird das anschaulich Erfaßte auch für die Anschauung, in Formen, oder durch den Schein von Formen, dargestellt; in der Poesie aber beruht die Darstellung des anschaulich und künstlerisch Erfaßten auf einer gewandten Handhabung des Begriffes, welcher an sich selbst, wie es einleuchtet, dem poetischen Denken widerstrebt und gerade entgegensteht. Daher denn kann die Poesie, wie sie auch durch abgemessene Rede und malerische Wortklänge (der Mimen nicht zu gedenken) sich zu helfen suche, doch in der Darstellung des anschaulich Erfaßten mit den bildenden Künsten nicht wohl gleichen Schritt halten. Dagegen vermag sie, vermöge des Begriffes, des einzigen Mittlers ihrer Darstellung, in das Gebiet des reinen Denkens hinüberzuschweifen, wie denn auch der That nach, vornehmlich im Alterthume der Dichtkunst, Poesie und Philosophie meistens Hand in Hand gehen[2]). Die bildenden Künste aber, wie unvergleichlich tief und völlig und erschöpfend alles anschaulich Erfaßte in ihnen dargestellt werden könne, vermögen doch selbst durch jene willkührlichen Zeichen, auf denen Bilderschrift und Allegorie beruht, nur mit Unbehülflichkeit auszudrücken, was irgend Gutes und Löbliches in Begriffen erdacht worden. Der bildende Künstler also ist allerdings mehr als der Dichter auf das Gebiet eigentlicher Poesie eingeschränkt; doch entschädigt ihn die Fähigkeit, dasselbe tiefer zu durchdringen und bis auf den Grund auszunutzen, welche jenem versagt ist. Und wenn ich mich nicht täusche, so entsprang aus einer dunklen, nicht zu voller Deutlichkeit entwickelten Wahrnehmung dieses Gegensatzes auch Lessings Entgegenstellung der Poesie und Kunst[3]), auf welche wir zurückkommen werden.

Unter den Dingen nun, welche nicht einzig dem abgesonderten Denken, vielmehr auch und vornehmlich der anschaulichen Auffassung unterliegen, welche

---

[1]) Toelken (über das verschiedene Verhältniß der antiken und modernen Malerey zur Poesie rc. Berlin, Nicolaische Buchhandlung, 1822) kommt, nachdem er in einer anderen Beziehung die Poesie wenigstens der neueren Malerey entgegenstellt (S. 31), ebenfalls darauf zurück, daß Poesie in diesem Sinne allerdings auch die Grundlage der bildenden Künste sey. Göthe, aus meinem Leben, Bd. II. S. 348. „Die Gipfel beyder schienen nun getrennt, wie nah ihre Basen auch zusammenstoßen mochten." — [2]) Seneca, Ep. VIII. Quam multa poetae dicunt, quae a philosophis dicta sunt, aut dicenda. — [3]) Lessing, Laok. Anhang XXXI. „Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige seyn, was sie ohne

mithin, da es Verwegenheit wäre, gleich einigen unserer Vorgänger, dem Genius vorzugreifen, ohne einige Ausnahme, Gegenstände der Kunst sind, oder doch seyn könnten, ist die menschliche Seele und, wie Einige wollen, auch Solches, was nach Analogieen der sittlichen Natur von übersinnlichen Dingen geahnet, oder deutlich erkannt wird, einleuchtend der edelste und wichtigste Gegenstand der künstlerischen Auffassung. Erwägen wir die eigenthümliche Fähigkeit der Kunst, jegliches sittliche Seyn und Wollen in solcher Tiefe und Fülle darzustellen, daß in Vergleich gelungener Darstellungen der Kunst die Rede selbst des größten Dichters in dieser Beziehung, bald nur als flüchtige Andeutung, bald als schleppende Umschreibung erscheinen muß; so werden wir nicht anstehen können, der Kunst einzuräumen: daß sie durchaus unentbehrlich war, die Ausbildung menschlicher Gemüths- und Geisteskräfte zu vollenden. Würdigen wir nur zu Genüge, was die bildenden Künste in den Griechen, und was wiederum die Griechen durch ihre Kunst in anderen Völkern erweckt und ausgebildet haben, so wird uns einleuchten müssen, daß jedes Volk, dem die Kunst, oder doch der Sinn für die Kunst fehlt, auch im besten Falle nur halb gebildet, halb noch barbarisch sey. — Hier indeß zähle ich darauf, dem Mißverständnis zu entgehen, als verwechsele ich, wie es geschehen[1]), die Sitte mit dem Moralisiren. Dieses letzte setzt ein Denken in Begriffen voraus, welches ich schon durch obige Erklärung von der Kunst ausgeschlossen. Allein die künstlerische Auffassung sittlicher Verhältnisse ist voraussetzlich ohne alle Pedanterey, nach den inneren Forderungen, oder nach der äußeren Stellung des Talentes bald ernst, bald heiter, und gleich fähig, die Tiefen alles Daseyns zu durchmessen, als, auf der Oberfläche weilend, Zufälliges hervorzuheben und menschliche Gebrechlichkeiten zu necken.

Niedriger freylich, doch an sich selbst noch immer wichtig genug, ist eine zweite Richtung der Kunstfähigkeit, welche nach den Erfahrungen der alten, wie

---

Beyhülfe einer anderen hervorzubringen im Stande ist;" und kurz darauf: „die neuen Mahler — bedenken nicht —, daß ihre Kunst den Werth einer primitiven Kunst gänzlich dadurch verliert ꝛc.;" nemlich solche, welche nur in die Form übertragen wollen, was in den Redekünsten gereift und ausgebildet worden.

[1]) Quatremère de Quincy, Essai sur la nature, le but et les moyens, de l'imitation dans les beaux arts. Paris 1823. II. p. 157. — „Ce furent en effet de véritables besoins pour les peuples civilisés, — — — que de fixer et de consacrer dans un langage sensible, *les opinions morales* et les sentimens religieux." — Bei einem so nüchternen Bewußtseyn des nützlichen Zweckes, als derselbe gleich darauf andeutet (C'est ainsi que l'on peut donner à l'imitation des beaux arts un but aussi utile pour eux que pour la société), möchte schwerlich, wenn auch nur das mäßigst Erfreuliche geleistet werden können.

der neuern Kunstgeschichte, jederzeit die Nachblüthe großer Kunstepochen zu seyn pflegt. Ich bezeichne hier die Darstellungen solcher Dinge, welche ohne jederzeit an sich selbst sittliche, oder gar übersinnliche zu seyn, dennoch entweder die sinnliche Empfindung, oder auch das Verlangen nach Erkenntniß befriedigen. Diese Richtung der Kunst scheint allerdings weniger, als jene höhere, auf Güte des Gemüthes und eingeborener Tiefe des Geistes zu beruhen; doch setzt sie unter allen Umständen Lebendigkeit der Empfindung und Schärfe der Wahrnehmung voraus. Indeß ist es mißlich, solche Entgegenstellungen (gleich denen, welche die verschiedenen Schulen der Kunst bald von der Idee, bald von der Natur ausgehen lassen[1]), das heißt, wenn ich sie recht verstehe, bald von einer angeborenen Fähigkeit, oder erworbenen Spannung des Geistes, bald von der Gewalt des Eindrucks äußerer Dinge) durch alle Fälle hindurch zu führen. Denn genau genommen sind beide Richtungen nothwendig in jedem einzelnen Künstler gemeinschaftlich vorhanden, und die bemerkten Abweichungen der Schulen werden eigentlich nur durch ein Uebergewicht der einen über die andere hervorgebracht, welches immer vorübergehend und oftmals bloß scheinbar vorhanden ist.

Denn gewiß entspringt die Kunstfähigkeit, wie hoch oder niedrig die Richtung sey, welche sie nimmt, doch unter allen Umständen aus den verborgensten Tiefen des menschlichen Daseyns[2]), in welche einzugehn ich scheue, wie es denn ohnehin die Kunstbetrachtung nicht wesentlich fördern dürfte. Wollten wir überhaupt der Darstellung jedes einzelnen Zweiges menschlicher Kenntnisse jederzeit ein System der Weltweisheit voranstellen, so dürften viele Schriften künftig, was doch Niemand begehrt, etwa beginnen müssen, wie die Jahrbücher des Mittelalters. Solches ist nun freylich auch in den Kunstlehren kein allgemeiner Gebrauch; doch liebt man darin einige Andeutungen einer höheren Weisheit fallen zu lassen, und verhüllt sich mindestens in der Allgemeinheit des Wörtchens Idee, dessen schwankender, sinnlich geistiger Sinn allerdings jeder wilden Behauptung eine Ausflucht offen läßt, mithin aller Unentschiedenheit oder Undeutlichkeit willkommen ist. Sollte ich nun diesen Gemeinplatz der neueren Aesthetik mehr, als gewöhnlich vermeiden, oder da, wo einzig von der äußeren Entfaltung der Kunst die Rede, ihr geistiges Prinzip, als vorhanden annehmen, und als dermalen nicht zur Sache gehörig, übergehen: so bitte ich, mich deßhalb noch nicht einer gewissen Materialität zu bezüchtigen. Dagegen verwahre

---

[1]) S. Wagener und Schelling, über die Aegineten. Andere minder bedeutende Schriftsteller. — [2]) Schelling, phil. Schriften, Bd. I. S. 384. „Die Kunst entsteht nur aus der lebhaften Bewegung der innersten Gemüths- und Geisteskräfte, welche wir Begeisterung nennen."

ich mich, weil es den Bekennern verworrener, unentschiedener Lehren anhängt, da Irrthum zu vermuthen, wo sie den Klang ihrer Stichworte entweder gar nicht, oder doch nur selten vernehmen.

Wir wollen also den Ursprung des Geistes, der in den bildenden Künsten sich ausspricht, mit Ehrfurcht übergehen und uns darauf beschränken, diesen Geist in seiner Thätigkeit und Anwendung zu betrachten, oder die Gesetze zu erforschen, nach welchen die einzelnen Thätigkeiten der allgemeinen Kunstfähigkeit sich bewegen. Nun sind wir oben davon ausgegangen, daß jegliche, die größte wie die geringste Leistung der Kunst, zween Thätigkeiten voraussetze: die Auffassung und die Darstellung. Sollte es uns gelingen, ihren Begriff rein aufzufassen: so werden wir aus solchem gewiß jedes allgemeinere Gesetz der Kunst mit Sicherheit ableiten können.

Auffassung nennt man bisweilen eine bloß leidende Hingebung in den Eindruck äußerer Dinge; Auffassung heißt anderen, und gerade in Bezug auf Dinge der Kunst, eine gewisse Willkührlichkeit in der Aneignung irgend eines, sey es nun sinnlichen, oder geistigen Gegenstandes. Diese Bedeutungen indeß, sowohl das beschränkte Erleiden der ersten, als die unbegrenzte Willkühr der anderen, werden wir nicht wohl voranstellen können, weil wir sie, ohne sie auszuschließen, doch unterordnen müssen. Denn Auffassung ist uns der Inbegriff von jeglichem Leiden und Wirken, Empfangen und Gestalten, so den Gegenstand künstlerischer Darstellungen zu jener Klarheit der inneren Anschauung erhebt, welche die Möglichkeit genügender Darstellung durchaus bedingt.

Darstellung dagegen ist uns der Inbegriff aller Thätigkeiten, durch welche ein solches Selbstangeschauete auch Anderen möglichst klar und erfaßlich mitgetheilt wird.

Unter diesen Thätigkeiten ist die Auffassung einleuchtend die vorangehende und, wenn es nöthig wäre, ihren verhältnißmäßigen Werth zu bestimmen, gewiß auch die wichtigste, da ihre Beschaffenheit jedes tiefere, nachhaltende Interesse der Kunst bedingt. Denn gewiß verleihet kein Vorzug Kunstwerken einen größeren Werth, als Weisheit, Richtigkeit, Kraft oder Anmuth der Auffassung; was sogar solche Kunstgelehrte, welche sich einseitig mit Vortheilen der Darstellung beschäftigen, nicht so unbedingt läugnen, oder läugnen werden. Indeß ist die Darstellung, wenn gleich die untergeordnete und abhängige Thätigkeit, dennoch die unerläßliche Bedingung einer lichten und deutlichen Erscheinung des Aufgefaßten, ja in gewisser Beziehung der einzige Bürge für die Güte oder Schwäche der Auffassung selbst. Da sie demnach sogar aus dem Standpunkt einer denkbaren ganz einseitigen Würdigung der Auffassung betrachtet, jederzeit für das Gesammtergebniß der Kunst von höchster Wichtigkeit ist, so wird es eine bloße

Flüchtigkeit seyn, durch welche Einige, bey billiger Ehrfurcht vor den Alterthümern der neueren Kunst, ganz nutzlos in die Paradoxie verwickelt worden: da eine besondere Tiefe und Erhabenheit der inneren Anschauung vorauszusetzen, wo die Fähigkeit der Darstellung kaum hinreichte, eine milde und gütige Gemüthsart, eine schöne Unbefangenheit der Sitte auszudrücken[1]). Ganz im Gegentheil scheint es, daß Kunstwerke einer gewissen Uebereinstimmung beider Thätigkeiten bedürfen, wenn sie überhaupt befriedigen sollen, was doch meist bezweckt wird. So erkläre ich mir die Beyfälligkeit der Incunabeln, sowohl der altgriechischen, als der neuitalienischen Kunstepoche nicht, wie manche Andere, aus einer willkührlich angenommenen Ueberlegenheit ihres Geistes über ganz ausgebildete Künstler derselben Richtung, vielmehr nur daher, daß in jenen Kunstwerken nirgend Spuren eines Verlangens nach solchen Vorstellungen des Geistes sichtbar werden, welche das beschränkte Darstellungsvermögen anfänglicher und kaum zur Hälfte ausgebildeter Kunststufen schon um Vieles übersteigen. Giebt es doch auch im Begriffsleben Gedanken und Vorstellungen, welche das Lallen der Kinder, die treuherzige Einfalt ungebildeter Menschen treffender ausdrückt, als die gewandteste oder gelehrteste Sprache. Wer würde indeß daraus folgern wollen, daß alle Tiefe, alle Erhebung des Geistes eben nur bey den Kindern und in der roheren Menge wohne? In bestimmter Beziehung auf die neuitalienische Kunst dürfte freylich die bewundernswerthe Ausbildung des Begriffes in einem Dante, Petrarca, Boccaz, viele unserer Zeitgenossen in etwas irre geleitet haben. Denn es lag nahe, sich zu denken, daß Künstler, welche von jenen großen Meistern des Begriffes geschätzt wurden, ihnen auch nicht sogar fern gestanden. Indeß erhellt das Verhältniß Dante's zu den Malern des vierzehnten Jahrhunderts aus ihren zahlreichen Nachbildungen seines Gedichtes; dieselben Künstler, denen das treuherzige, innige, zartsinnige Familienleben der Patriarchen, oder die Jugendgeschichte des Heilands, oder Aehnliches ganz unübertrefflich gelang, scheiterten ohne Ausnahme an dem so häufig wiederholten Versuche, die kecken Meisterzüge des größten italienischen Dichters in das Gebiet der Kunst hinüberzuziehen.

Wollten wir indeß den Fall setzen, daß jene Harmonie des Wollens und Könnens einem bestimmten Kunstwerke fehle, so würde dessen Eindruck sicher sehr unbehaglich, unbefriedigend und peinlich seyn. Denn es würde ein solches Kunstwerk, welches die Ahnung eines höhern Wollens anregte, ohne eben dasselbe ganz deutlich und anschaulich zu machen, den Beschauer nur etwa tantali-

---

[1]) An einer Stelle, wo man sie nicht erwarten sollte, bey Schubert, die Urwelt S. 299, wird diese Meinung schon als historischer Beweis aufgeführt.

siren, und den Künstler in nicht unbilligen Verdacht bringen, es habe ihm doch an dem rechten Ernst, an der Fähigkeit einer straffen und dauernden Anstrengung gefehlt, welche nun einmal zum Manne gehört und wesentlich mitwirkt, sein Werk zu empfehlen. Eben deßhalb bin ich geneigt, Fälle obiger Art, wenn nicht für unmöglich, doch wenigstens für unwahrscheinlich zu halten. Ich kann mich schwerlich davon überzeugen, daß ein edler mit der Fähigkeit der Auffassung hoher Dinge begabter Geist nicht auch den Drang, ja selbst die Kraft fühlen sollte, seine Darstellung in gleichem Maße durchzubilden, wenigstens scheinen Leonardo, Michelangelo der Maler, und sogar Raphael nur deßhalb über die, obwohl schon gesteigerte, doch immer noch unbehülfliche, Darstellung ihrer Vorgänger so rasch und kraftvoll hinauszugehen, weil solche ihrem mächtigen Geiste nimmer genügen konnte.

Dagegen sind Vorzüge der bloßen Darstellung, entkleidet, wenn nicht von allem, doch wenigstens von einem gleichmäßigen Verdienste der geistigen Auffassung, allerdings eine nicht ungewöhnliche, ich möchte sagen, selbst eine willkommenere Erscheinung, als nackte Vorzüge der Auffassung seyn dürften, wenn sie überhaupt ohne eine angemessene Darstellung von Anderen entdeckt werden könnten. Denn der Eindruck eines edlen, unter dem Drucke äußerer Umstände verkommenden, Geistes ist nothwendig niederschlagend; dem schönen Gewande aber, ob es wohl einen Unwürdigen bekleide, gönnen wir gern einen, wenn auch nur vorübergehenden Blick. Nicht selten indeß zeigen die Vorzüge der reinen Darstellung eine andere und ernstere Seite, da sie auch wohl, gleich den Leistungen der emsigen und in ihren Studien des Objektiven gleichsam verlorenen deutsch-italienischen Vorläufer Raphaels alle Vortheile der Kunst wesentlich fördern und also höheren Bestrebungen den Weg bahnen. Ich beziehe mich hier, wie sich's versteht, nicht etwa auf leere Fertigkeiten der Hand, oder, wie die neueren Italiener sagen, auf einen Fortschritt von schmaler zu breiter Manier[1]), vielmehr einzig auf gediegene, sich ihrer selbst deutlich bewußte Darstellung.

Verfolgen wir nun, nach dieser allgemeinsten Vergleichung und Würdigung beide Thätigkeiten mehr in das Einzelne ihrer besonderen Beziehungen und Wirkungen. Ueber die Auffassung wird freylich, da sie ganz intensiver Beschaffenheit ist, nur Weniges und Allgemeines zu sagen seyn. Allein die Darstellung, welche ihrem Wesen nach mehr in die Breite geht, dürfte eine lange Reihe vereinzelter Bemerkungen herbeyführen, bey denen der Leser ausharren wolle.

---

[1]) Allargare la maniera — gewöhnlich bey Lanzi, storia pitt. und in a. ital. Kschr.

Da die Kunst überhaupt wohl eine eigenthümliche Wendung und Beziehung, doch keinesweges, wie Manche anzunehmen geneigt sind, eine ganz eigene und ausgeschiedene Gegend des Geistes ist, so wird die Auffassung, an und für sich und ohne Rückblick auf ihren Gegenstand betrachtet, nach denselben Gesetzen sich bewegen, in ihrer Werthbestimmung demselben Maße unterliegen, als jede andere gleich freye Thätigkeit des Geistes. Also wird dasselbe, so in vielen andern Verhältnissen unser Urtheil über den Werth, oder Unwerth menschlicher Leistungen bestimmt, uns auch da leiten müssen, wo bey Kunstwerken über das Verdienst, oder Unverdienst der Auffassung zu entscheiden ist. Kraft, Nachdruck, Schwung, oder Güte und Milde, oder auch Scharfsinnigkeit und deutliches Bewußtseyn des eignen Wollens werden, wie überhaupt im Leben, so auch in der Kunst einen begründeten Anspruch auf Billigung besitzen. Mit Ungrund daher und nach irrigen Voraussetzungen ward jüngst von der abscheidenden Kunstlehre der aufstrebenden vorgeworfen, daß sie auf sittlichen Ernst und innere Belebung des Gemüthes unnöthiger Weise Gewicht lege. In einem solchen Streben, welches leichter auszusprechen, als zu bethätigen ist, sollten wir unsere Zeitgenossen nur zu bestärken suchen. Denn nicht hierin, sondern, wenn überhaupt, nur in den Ansichten der Darstellung scheint die neueste Kunstlehre Irrthümer zu enthalten, welche, wenn man sie nur in der Nähe besehen wollte, eine bloße Uebersetzung derselben Meinungen sind, welche schon einmal eine Uebertragung erfahren, als sie aus der Kunstlehre der Manieristen in die klassisch gestimmte der Schönheitslehrer überging.

So allgemeine Begriffe indeß, als oben zur Andeutung genügen mochten, werden in der Anwendung auf das mannichfaltigste bald sich feiner ausspalten, bald wiederum sich einigen und verschmelzen wollen. Denn die künstlerische Auffassung ist, eben wie das menschliche Naturell überhaupt, nothwendig eigenthümlich und selbst innerhalb der Grenzen des Tüchtigen, Guten und Richtigen noch immer ausnehmend mannichfaltig. Doch darf bei so umfassender und billiger Ansicht nicht übersehen werden, daß die niedrigsten Stufen des Lobenswerthen: genügsame Behaglichkeit beym Geringen und ironische Auffassung des Gemeinen und Schlechten, das unbedingt Verwerfliche der Lässigkeit des eignen Geistes und der Verkehrtheit des eignen Sinnes schon unmittelbar begrenzen.

Betrachten wir aber die Auffassung in Bezug auf ihren Gegenstand, so wird sich ergeben, daß sie, aus diesem Gesichtspunkt angesehen, einzig nach dem Maaße ihrer Treue und Strenge zu würdigen ist. Allerdings werde ich zugeben müssen, daß im Uebrigen achtungswerthe Künstler doch, vermöge ihrer eigenthümlichen Sinnesart, oder äußeren Stellung, unfähig seyn können, bestimmte Aufgaben mit Treue und Richtigkeit aufzufassen. Doch scheint es einzuleuchten,

daß die Verdienste eines Künstlers, der seinen Gegenstand aus Unfähigkeit oder Lässigkeit schief auffaßt, in allem Anderen, nur nicht in der Auffassung des Gegenstandes begründet seyn können; demnach wird durch solche Ausnahmefälle der Grundsatz weder aufgehoben, noch abgeändert: daß der Künstler bemüht seyn müsse, in das Wesen seines Gegenstandes — oder sagen wir einmal seiner Aufgabe — jedesmal so tief einzudringen, als ihm nach seiner eigenthümlichen Sinnesart irgend möglich ist. Und wirklich zeigen häufige Beyspiele, daß hierin schon die bloße Redlichkeit des Strebens sich unmittelbar belohnt. Denn vergleichen wir etwa die kirchlichen Darstellungen der älteren deutschen Maler, deren Sinn und Fähigkeit im ganzen beschränkt war, mit ähnlichen des Rubens, der in so vielen Beziehungen jenen überlegen ist, so werden wir gewiß, wenn wir anders nur auf den Gegenstand sehen, uns leichter mit der treuen und innigen Auffassung der erstern aussöhnen können, als mit der theils phantastischen, theils frostigen des Anderen.

Die Verdienste also, welche in der Auffassung sich offenbaren können, fließen theils aus einer durchhin glücklichen Beschaffenheit, oder Stimmung des Geistes, in dem sie vorgeht, theils aber auch aus der Treue und Gewissenhaftigkeit des Eingehens in gegebene Gegenstände. Aber gegebene nenne ich nicht bloß solche Gegenstände, welche durch menschlichen Gebrauch und geschichtliches Herkommen irgend eine übereinkömmliche Gestaltung erhalten, vielmehr auch solche, welche, wie immer ihre Wahl in der Willkühr des Künstlers liege, doch an sich selbst aus einer inneren Nothwendigkeit stätig und unveränderlich sind. Denn so wenig als ein Sophist uns jemals überzeugen wird, etwa daß Gutes böse sey, oder umgekehrt; eben so wenig vermag der Künstler, ohne Anstoß zu geben, unvereinbare Vorstellungen zu verschmelzen, oder unveränderliche Naturverhältnisse zu verrücken; wann es nicht etwa bloßen Scherz gilt, wie in den Masken und Karikaturen aller Art; oder wann nicht etwa der Gegenstand untergeordnet, der eigentliche Zweck Verzierung ist, wie in der Arabeske und Aehnlichem[1]).

Daß die künstlerische Auffassung in diesem Sinne gebunden sey, werden freylich solche mir nicht zugeben wollen, welche — wie aus tiefen Träumen Erwachende eine Weile hindurch gegen sie Umgebendes wie verblendet sind — noch immer den Wahn nicht abstreifen können, daß der Künstler vermöge, ja

---

[1]) Ich übergehe, was die Kunst im Dienste der Ueppigkeit durch Verknüpfung des Entgegengesetzten (durch monströs Reizendes) leisten und gewähren kann. Denn ich bin ungewiß, ob die Kunst, wo sie vergänglicher Sittenverwilderung schmeichelt, überhaupt noch der Betrachtung werth ist; gewiß wenigstens nahm Winckelmann in seiner Analyse antiker Kunstformen eben diese Ausweichung viel zu ernstlich.

daß ihm obliege, sich seine eigene Welt zu erschaffen, und diese in seinen eigenen selbst erbildeten Formen darzustellen.

Wir wollen nicht darüber streiten, ob die Kunst, wie Einige behaupten, gleichsam eine Welt außer der Welt erschaffe, oder ob sie vielmehr nur, gleich anderen Geistesthätigkeiten, sowohl allgemeine Wahrheiten, als besonderes Wahre auf ihre Weise entdecke, erkenne und Anderen verdeutliche. Denn es wird für die Kunstübung ohne Belang seyn, auf welche Weise man sich gefalle, ihren Ursprung abzuleiten, oder die Ergebnisse ihrer Wirksamkeit zu erklären, da sie bekanntlich nicht etwa aus irgend einem Systeme der Weltweisheit, sondern ganz aus sich selbst entstanden ist. Indeß ist es von größerem, ja von höchstem Einfluß auf die Ausübung der Kunst, ob die Beschaffenheit der Formen, in denen sie darstellt, falsch oder richtig erklärt werde; ob man diese Formen, wie es geschehen, als willkührliche und selbsterbildete betrachte, oder vielmehr als gegebene, nothwendige, mithin als solche, welche unter allen Umständen müssen erlernt und erworben werden. Denn es ist hier nicht, wie in der früheren Beziehung, wo der Genius, wie man auch seine Entstehung und Beschaffenheit erkläre, doch immer unverändert derselbe bleibt; vielmehr geht die Ansicht, welche man in Bezug auf die Formen der Darstellung gefaßt, schon unmittelbar in die praktische Kunstlehre über, wirkt also unumgänglich auf die Kunstübung selbst ein, der sie, wie es einleuchtet, nach Maßgabe ihrer Richtigkeit nützen, oder schaden muß. Es wird demnach auch nach so Vielem, was über die Kunst gedacht und geschrieben worden, noch immer ersprießlich seyn, die Abkunft und Beschaffenheit der darstellenden Kunstformen von Neuem in Frage zu bringen; eine Untersuchung, die wir ohnehin, bey nachstehender Betrachtung der Darstellung, nicht wohl umgehen könnten.

In Kunstwerken nenne ich darstellende Formen solche, welche bestimmte, sey es gegebene, oder willkührlich erwählte Kunstaufgaben bezeichnen, ausdrücken, oder Anderen vor den Sinn bringen. Von diesen unterscheide ich viele Förmlichkeiten ganz anderer Art, welche die Darstellung, ohne ihr anzugehören, als Außenwerke zu begleiten pflegen. Denn Vieles, was in Kunstwerken zur Versinnlichung der eigentlichen Kunstaufgabe auf keine Weise behülflich ist, wird bald durch Forderungen des Stoffes herbeygeführt, in welchem der Bildner seine Formen bildet, der Maler sie wenigstens erscheinen macht, bald auch durch ein Bedürfniß harmonischer Füllung des Raumes, dessen nähere Beleuchtung, wir hier jetzt noch aussetzen wollen, bis wir uns über die Abkunft und wahre Beschaffenheit der eigentlich darstellenden Formen werden verständigt haben.

Neigte die moderne Bildung nicht durchhin zu einer gewissen Abtödtung des äußeren Sinnes, wäre es den Gelehrten, welche sich mit der Kunst beschäftigen,

nur halbhin aufgegangen, daß schon die Natur durch ihre Gestalten Alles, was die Kunst irgend bestrebt und leistet, bald entfernt anregt, bald unübertrefflich ausdrückt: so würden wir, vornehmlich bey so ernstlicher Beschäftigung mit den Alterthümern der griechischen Kunst, wohl schon längst dahin gelangt seyn, die ausdrückenden oder darstellenden Formen der Kunst ohne einige Beschränkung für in der Natur gegebene, oder natürliche zu halten. Denn abgesehn von einigen Versuchen[1]) der jüngsten Zeit, den Begriff der Kunst von neuem mit dem Begriffe der Bilderschrift zu vermengen, leuchtet es den Meisten ein, daß jede Bezeichnung von Begriffen und Gedanken des Verstandes durch willkührlich gewählte, nur durch Verabredung verständliche Bilder, daß die Hieroglyphe, oder wie man sonst die bildnerisch-malerischen Versuche der alten Völker benennen will, noch lange nicht eigentliche Kunst sey. Obwohl man zugeben muß, daß die Kunst durch die Hieroglyphe technisch vorgebildet; sogar in einzelnen Anwandlungen durch sich selbst verständlicher Darstellung, deren Beyspiele bey Gau[2]) vorkommen, gleichsam vorbedeutet worden, so wird doch von den meisten Gelehrten angenommen, daß die Griechen die wahre Kunst zuerst aufgefunden, und mit der größten Frische des Geistes die neue Erfindung sogleich einer bis jetzt unerreichten Vollkommenheit entgegen geführt. Doch, wenn ich nicht irre, fehlt es ihnen durchhin an einer deutlichen Einsicht in Solches, was diese von ihnen als die einzig wahre anerkannte Kunst der Griechen eben zur Kunst macht und von der Bildschrift unterscheidet[3]).

---

[1]) Lange hatte ich vergebens gestrebt, mir zu verdeutlichen, was denn eigentlich nach dem Sprachgebrauche der romantischen Kunstrichtung unter symbolischer Darstellung verstanden werde. Im weitesten Sinne wäre ja alle Darstellung der Kunst und nicht bloß die Darstellung bestimmter Schulen symbolisch zu nennen, wenn es überhaupt das Verständniß fördern könnte, hier ein Wort zu gebrauchen, dessen Grundbild den Wenigsten sinnlich ist. Wenn irgend ein Purist versuchen wollte, nach der Analogie für symbolische, kerbholzmäßige Darstellung zu sagen, so dürfte diese nackte Sächlichkeit nicht denselben Reiz haben, als der dunkle vielfach übertragene Sinn des Wortes Symbol. — Wenn wir indeß einen Aufsatz im Kunstblatte (1821. No. 45. f.) als das Organ der Ansichten einer Mehrheit von Künstlern und Kunstgelehrten betrachten dürften, so würde aus diesem hervorgehen, daß symbolische Darstellung vielen Neueren etwa so viel heißt, als Andeutung von Begriffen durch willkührlich gebildete, nur durch Verabredung verständliche Zeichen. — [2]) Denkmäler ꝛc. Vgl. die Untersuchungen und Beobachtungen anderer Reisenden in Ober-Aegypten und Nubien. — [3]) S. bey Herder (zerstreute Blätter, Gotha 1792. S. 240.) die Entwickelung der Hindernisse einer völligen Ausbildung der indischen Kunst, wo der Umstand, daß ihre Götter aus symbolischen Begriffen entsprungen waren, nur als ein Hinderniß schöner Erscheinung, nicht als ein die Darstellung Ausschließendes aufgefaßt wird. Auch in Heinr. Meyers Gesch. d. bild. Künste bey

Offenbar liegt dieses Unterscheidende nicht in jenem Antheil willkührlicher Begriffsbezeichnung, welcher, wie zart er immer dem eigentlich Künstlerischen angelegt sey[1]), doch in der griechischen Kunst ihren Ursprung aus der Schriftbildnerey der ältesten Zeiten beurkundet; also liegt es nur in solchem, was unmittelbar durch die Anschauung dem Geiste einleuchtet. Der näheren Bestimmung des Grundes dieser von Erklärungen unabhängigen Erfaßlichkeit setzten sich indeß tief eingewurzelte Vorurtheile entgegen, welche, so dunkel und verworren ihr Ursprung ist, doch, von vortrefflichen Geistern scheinbar begründet, während des letzten Menschenalters an Muth und Hartnäckigkeit noch um Vieles zugenommen. Denn es ist eben nur die traditionelle, nirgend erwiesene Voraussetzung einer dem Künstler angeborenen Kraft, sich eigene Formen der Darstellung zu erschaffen, welche über die Thatsache verblendete und noch immer verblendet: daß die Griechen (entweder weil durch die Erfindung und Ausbildung der Buchstabenschrift die Gestalt des dürren Begriffsdienstes schon entbunden worden, oder auch, weil die Natur sich gefallen, in ihnen selbst, wie noch die Trümmer des Volkes beweisen, die Gestalt in höherem Maße zu beseelen) zuerst die innere, nothwendige, gegebene Bedeutsamkeit entdeckten, welche, wenn wir nur sehen wollten, über alle Gebilde der Natur verbreitet ist. Auf dieser allgemeinsten Bedingung aller bildenden Kunst beruhet jene unmittelbare Verständlichkeit griechischer Kunstgebilde, welche wir täglich bewundern, ohne jederzeit deren wahren Grund uns einzuräumen. Denn man geht wohl, um ihn nur läugnen zu dürfen, so weit, historische Unwahrheiten zu behaupten, wie diese, daß die Aegypter, welche weltkundig nur die allgemeinsten Züge der menschlichen Gestalt erfaßt, und selbst diese meist höchst willkührlich verwendet haben, doch der Naturgestaltung näher geblieben, als die Griechen, deren Kenntniß der Naturformen, deren Gefühl für deren zarteste Uebergänge, wie ihre Bildwerke unwidersprechlich an den Tag legen, von keiner späteren Leistung

---

den Griechen, welche durch den gebildeten Kunstsinn und die Beobachtungsgabe dieses Kunstgelehrten so bemerkenswerth ist, wird in der Vorrede die Beschäftigung mit allen vor- und außergriechischen Kunstbestrebungen nur darum abgelehnt, weil es darin an Schönheit, Anmuth und reinem Geschmacke fehle, in welcher Beziehung eben dort sogar den Incunabeln griechischer Kunst vor ägypt. und anderen der Vorzug gegeben wird, welches letzte partheylich ist, oder doch mir zu seyn scheint; wenn anders die Bemerkung: daß der hohe edle Geist, welcher selbst aus den uralten und rohen Arbeiten der Griechen unser Gemüth anspricht und erhebt, in jenen nicht wohne, nicht etwa die minder deutliche Wahrnehmung einer entschiedeneren Richtung der ältesten Griechen auf eigentliche Darstellung in sich einschließen sollte.

[1]) Eine besonders lichte Darstellung des Verhältnisses der Allegorie zur griechischen Malerey findet sich bey Tölken, a. a. O.

jemals übertroffen worden. In ähnlicher Absicht behauptete Herder, daß die alten Griechen keine eigentliche Bildnisse gemacht, Lessing wenigstens, daß sie solche nach allgemeinen Schönheitsbegriffen abgeändert haben[1]).

Unbelohnend wäre es freylich, den Blinden und Verblendeten begreiflich zu machen, daß die griechische Kunst eben nur der scharfsinnigsten Wahrnehmung bedeutsamer Züge der Naturgestalt ihre unvergleichlich lichte, ansprechende Darstellung verdanke. Wer indeß die Fähigkeit besitzt, ihre Kunstwerke zu sehen, wer so viel Unbefangenheit sich erhalten, die Aeußerungen alter Schriftsteller über Dinge der Kunst nicht nach vorgefaßter Meinung[2]), sondern nach den Umständen und aus der Verbindung zu erklären, wird leicht mir einräumen, daß die einen durchaus natürliche sind, und daß die anderen unzweydeutig darlegen, daß man im Althertume den selbstständigen Werth der darstellenden Formen, so oft man solche für sich betrachtete, immer nur nach dem Maße ihrer Natürlichkeit bestimmte[3]). Allerdings wollten die Griechen die Aufgabe, welcher Art sie seyn mochte, deutlich ausgedrückt, oder dargestellt sehen; ihnen, wie selbst den roheren Römern, kam es wirklich darauf an, die Idee der Aufgabe, mit der sie es meist ganz ernstlich meinten, durch entsprechende Formen dargestellt zu sehen, weßhalb sie Recht hatten, zu zürnen, wenn sie statt eines Gottes, oder Helden, das Bildniß einer trivialen Person erhielten, deren Formen vielleicht, auch abgesehen von den ihrer Persönlichkeit anklebenden Nebenvorstellungen, in jeder Beziehung der Aufgabe wiedersprachen. Folgt aber daraus, daß sie ihre Götter und Heroen, gegen alle Geschichte, in unmenschlichen und unnatürlichen Formen erblicken wollen? Gewiß konnte dieses, wenn jemals,

---

[1]) Auch Winckelmann K. G. neue Ausg. Bd. IV. S. 131. — [2]) So ist es eine willkührliche Auslegung, wenn Lessing annimmt, daß Widerwille gegen Bildnisse die Griechen bestimmt habe, nur dem dreymaligen olympischen Sieger ikonische Bildsäulen zu setzen. Weshalb denn wäre eben der dreyfache Geehrte durch eine minder erfreuliche, oder widrigere Kunstform ausgezeichnet worden? — [3]) S. Cicero Brut. 18. — Böttiger, Archäol. der Mal. S. 2. „Aus dem Gelungenen der Nachahmung erklärten auch die Alten jeden Kunstgenuß ꝛc." Doch scheint dieser Gelehrte hierin eine Verwandtschaft mit den Ansichten des Batteux zu vermuthen, welche nicht unbedingt einzuräumen ist. Die Wünsche der holländisch-französischen Kunstgelehrten beschränkten sich auf die Gaukeley des Erscheinens an sich selbst; die Alten aber, wenigstens die besten, betrachteten den vollen Besitz der Naturformen als die Bedingung genügender Darstellung. Vergl. Winckelmann und sein Jahrh. S. 281. — Das illusorische Kunstbestreben bedarf vieler Züge der Natur, vieler Umstände der Erscheinung, welche in den meisten Fällen zur eigentlichen Darstellung unwesentlich sind; und umgekehrt wird es andere Züge der Naturgestalt übergehen dürfen, welche in bestimmten Fällen die Darstellung höchlich unterstützen. Also steht der darstellende Künstler zur Natur nicht ganz in demselben Verhältniß, als der bloß sinnlich illudirende.

doch nur in den ältesten Zeiten und an solchen Orten, unter solchen Verhältnissen statt finden, wo — wie es nicht unerhört in der griechischen Kunstgeschichte — nicht sowohl Darstellung und eigentliche Kunst, als vielmehr willkührliche Bezeichnung verborgener Begriffe bezweckt wurde, deren Erörterung der historischen, nicht der ästhetischen Archäologie anheimfällt. Wenn aber der Kunst unkundige Griechen bey Darstellungen in sich abgeschlossener Vorstellungen des Geistes noch zweifeln konnten, ob der Künstler wohl unter den ihn körperlich umgebenden Gestalten der Natur, für jene ein vollendetes Vorbild gefunden: so führt eine solche naive Aeußerung, weit entfernt für die Willkührlichkeit der griechischen Kunstformen zu zeugen, vielmehr auf die Vermuthung, daß dem Griechen der schönsten Zeit, welcher das äußere Treiben seiner Künstler noch vor Augen hatte, sie unablässig umherschauen, nachbilden, forschen sah, die ganze Kunst wohl einmal als bloßer Wetteifer mit der Natur, als bloße Nachahmung ihrer einzelnen Gebilde erschien. Wir indeß haben uns oben daran erinnert, daß eben vermöge jener gegebenen Bedeutsamkeit der Naturformen, deren unumgängliche Erforschung und Aneignung nicht selten der Kunst Unkundige weiter hinausliegende Zwecke der Künstler übersehen macht, vieles Große, in gewisser Beziehung selbst das Höchste, was überall im menschlichen Geiste gedeihet und reift, auch künstlerisch sowohl zu erfassen, als darzustellen ist[1]).

Allerdings sind schon bey den Griechen, unmittelbar nach der schönsten Blüthe ihres Geisteslebens zween obwohl entgegengesetzte, doch gleichmäßig irrige Kunstansichten aufgekommen. Die eine, welche nach den Andeutungen in der Compilation des älteren Plinius gewiß sehr weit verbreitet war, verlor über jene Gaukeley der sinnlichen Wahrscheinlichkeit, welche allerdings ein ergötzliches Spiel der Meisterschaft ist, wohl nicht selten höhere Zwecke der Kunst aus den Augen; obwohl schwerlich in dem Maße, als einige Theorieen der letzten Jahrhunderte. Die andere erhielt sich ebenfalls auf der Oberfläche, in-

---

[1]) Vergl. zwey englische Monographieen, die eine, über die Gestalt und Lage des Ilissus, die andere, Vergleichung des altgriechischen Pferdekopfes, im britischen Museum; mit einem der venezianischen. Titel und Verf. vermag ich nicht umständlich anzugeben. Als ich sie vor etwa vier Jahren zu Florenz auf der Magliabecch. Bibliothek fand und las, glaubte ich, so ausgezeichnete Arbeiten würden in Deutschland überall zu finden, oder doch aus England zu erhalten seyn. Beides ist mir fehlgeschlagen, woher ich schließe, daß sie nicht in den Handel gekommen, und nur als Geschenk vertheilt worden sind. — Aufmerksame Beachtung und gründliche Untersuchung von Werken der besten und schönsten Schule antiker Bildnerey leitete ihren Verf., in Bezug auf die Art und Abkunft der darstellenden Kunstformen, ungefähr auf dieselbe Ansicht, welche ich oben zu begründen versucht.

dem sie der eitlen Selbsttäuschung sich hingab, daß organische Formen, durch, wenn auch damals noch sehr bedingte, doch immer schon willkührliche Abänderungen verschönt werden können; daß die Natur, daß die Anordnungen des Schöpfers einer Nachbesserung durch menschlichen Witz bedürfen. Die erste dieser Ansichten, welche mit den hochgespannten Voraussetzungen unserer ästhetischen Archäologen so wenig übereinstimmt, wird von diesen meist übersehen oder doch zu früh beseitigt[1]). Aus der anderen indeß, welche sicher den modernen Kunstgelehrten willkommen ist, dürfen wir auf keine Weise auf die Ansichten der älteren und besten Künstler zurückschließen. Denn sie gehört der Zeit an, da der Sinn und die Wünsche gewaltiger Herrscher die griechische Kunst von lieblicher Unbefangenheit und schauerlicher Tiefe zum äußeren Glanze, zur Wirkung hinüberlenkte. Und hierin werden wir nicht, wie Manche, einen Fortschritt wahrzunehmen glauben, vielmehr nur bewundern können, daß unbewußte Fortpflanzung des Alten, oder Ehrfurcht vor den Werken ihrer nächsten Vorgänger, die Künstler, welche so verderblichen Ansichten sich hingegeben, doch in der Hauptsache noch lange beym Rechten erhalten und, bis zum gänzlichen Versiegen, die alte Kunst vor jener grenzenlosen Verirrung in Manieren bewahrt hat, welche den neuesten Jahrhunderten vorbehalten blieb.

Allein auch die neuere Kunst ward keinesweges gleichsam todt geboren, und befolgte daher von ihrem ersten Aufstreben bis auf ihren höchsten Gipfel noch immer die Ansicht des Alterthumes: daß alle darstellenden Formen der Kunst, als in der Natur gegebene, vom Künstler erlernt und erworben, nicht etwa willkührlich erdacht und erbildet werden müssen. Wenn wir nur im Gesicht behalten, daß die Kunst auf ihren früheren Stufen sich mit den allgemeinsten Zügen der Natur begnügt, theils weil es so zur Darstellung ihrer Aufgaben genügt, theils weil sie noch weit von dem Wunsche, oder Vermögen entfernt ist, illusorische Wirkungen hervorzubringen; so werden wir schon in Cimabue's mächtiger Jungfrau, vornehmlich in dem Kinde und in den Engeln, oder auch in anderen Werken dieser Zeit wahrnehmen können, daß man in eben dem Maße, als man weiter gedacht und weiter hinausgestrebt, auch der Natur sich

---

[1]) Eine umfassende Zusammenstellung dahinaus zielender Stellen alter Schriftsteller wäre der Gelehrsamkeit und des Fleißes eines Böttiger werth. Möchte dieser treffliche Gelehrte der Kunst zum Frommen auch diese, so höchst verdienstliche Arbeit auf sich nehmen, die Stellen, aus denen theils die philosophische, theils die populäre Kunstansicht der alten hervorgeht, nicht, wie gewöhnlich, zur Bestärkung moderner Meinungen, sondern nur eben der alten willen, mit Hindeutung auf den jedesmaligen Standpunkt des Autors, oder seiner redend Eingeführten nach Zeit und Gegenstand zu ordnen und zu vereinigen.

angenähert, ihr Feinheiten und Bezeichnungen abgewonnen hatte, welche den nächst vorangehenden, stumpfsinnigeren Künstlern noch durchaus fremd waren. Die Zeitgenossen Giotto's, des berühmten Florentiners, der wenigstens in der Bewegung der Figuren, und in der Freyheit der Erfindung noch weiter vorgeschritten war, glaubten, da auf so frühen Kunststufen auch der Beschauer mehr Phantasie und Wärme hinzubringt, in seinen Werken das Leben, oder wenigstens die Lebendigkeit selbst zu erblicken[1]). Diese war das Maß, nach welchem der Werth der Kunstform schon damals bestimmt wurde, wie es vollends aus Ghiberti's Schrift hervorgeht, welcher in seinen Nachrichten über die Werke des Giotto und Anderer Alles, was er in Bezug auf die Darstellung lobt und billigt, mit der Naturgestalt und mit den Werken der antiken Bildner vergleicht, welche ihm nach einem richtigen Gefühle völlig übereinzustimmen scheinen[2]). Im funfzehnten Jahrhunderte stieg nun gar die Begier, sich bedeutende und schöne Naturformen anzueignen, eben bey den beachtenswerthesten Malern so hoch, daß nicht selten, wie bey Domenico Ghirlandajo die eigentlichen Gegenstände ihrer Darstellung sich ihrem Blicke entrückten, was indeß der Kunst im Ganzen betrachtet nicht eben Nachtheil gebracht. Wie dann Lionardo, wie Michelangelo in den geheimsten Werkstätten der Natur umhergewühlt und geforscht, wie liebevoll Raphael sich der Naturfülle hingegeben, lehren sowohl die größeren Werke dieser Meister, als vornehmlich ihre Studienbücher und Handzeichnungen, wie es denn auch die Angaben ihrer Zeitgenossen bestätigen. Also werden wir in einer viel neueren Epoche die Entstehung des Irrthumes aufsuchen müssen: daß der Künstler, nicht zufrieden, den eigenen Sinn, wie tief, oder flach, wie hoch, oder niedrig er ihm gewährt sey, in den Formen der Natur auszuprägen, vielmehr auch seine eigenen Formen sich erbilden könne und sogar, wie man hie und da unbedingt fordert, sie erbilden solle.

Es ist mir bisher nicht gelungen, die moderne Meinung, daß Formen der Darstellung denkbar, und möglich und wünschenswerth seyen, welche der künst-

[1]) Gio. Boccaccio, Dec. gior. 6. n. 5. von Giotto: — „niuna cosa dà la Natura madre de tutte le cose — che egli con lo stile e con la penna, o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile anzi déssa paresse; u. s. f." — Villani, Gio, stor. Fior. lib. XI. (ed. Torrent. Flor. 1554. p. 30) ad. a. 1334. — „Giotto —, il più sovrano maestro stato in dipintura, che si trovasse al suo tempo, e quegli, *che più trasse ogni figura ed atti al naturale.*" — [2]) Lor. Ghiberti, trattato di scultura e pittura; Magliabecch. classe XVII. palch. 1 No. 33. p. 7. a tergo — Giotto — arecò *l'arte naturale* con esso non uscendo dalle misure — und p. 9. a tergo, von einem deutschen Bildner, „perfetto — al pari degli statuarj antichi Greci."

lerischen Erfindung durchaus angehören, weiter zurück zu verfolgen, als bis zu einem naiven und liebenswerthen Briefe Raphaels, der so häufig benutzt worden, daß ich ihn als bekannt voraussetzen darf. Künstler sind nun freylich nach ihren Werken zu beurtheilen, weniger, oder auch gar nicht, nach Ansichten, Meinungen, Grundsätzen, welche sie in Begriffen aussprechen. Demungeachtet ist ein Wort, welches aus der Feder des größten Künstlers geflossen, schon der Beachtung und Prüfung werth. Nun zeigt sich Raphael in seinen bekannteren Briefen und Gedichten zwar der Gesinnung und dem Streben nach stets seiner selbst werth, doch auf der anderen Seite, was Begriff und Sprache anbelangt, nur wenig ausgebildet; so daß nicht so leicht zu entscheiden ist, wie er es selbst verstanden, wenn er sagte: „Er finde in der Natur keine Gestalt, welche seinem Wunsche, die schönste Göttin darzustellen, ganz entspreche und strebe daher einer gewissen Idee nach."

Genau betrachtet bezeugen diese Worte, auf der einen Seite nur etwa eine augenblickliche Unzufriedenheit mit den eben vorhandenen Modellen; auf der anderen Seite aber die naive Voraussetzung, daß für jede in sich abgeschlossene Idee unter den abgeschlossenen Gestalten der Natur auch ein vollendetes Gegenbild müsse aufzufinden seyn. Wollten wir indeß annehmen, Raphael habe hier, vielleicht durch Freunde unter den gelehrteren Höflingen zu Rom veranlaßt, eben nur etwas platonisiren wollen, so war Solches für seinen künstlerischen Zweck sicher ohne allen Belang, da es klar ist, daß der fragliche Schulbegriff, in so fern er Grund hat, schon ohne sich dessen bewußt zu werden, bey Künstlern in Wirkung treten muß; dagegen in so fern er etwa falsch ist, ihr Bestreben und Wirken nur durchkreuzen kann. Ueberhaupt dürfte der Künstler mit der Idee des Schulbegriffes nicht wohl auslangen können. Denn die künstlerische Darstellung bedarf, wie es schon einleuchten wird, ganz durchgebildeter Gestalten, kann mithin bey jenen dunklen Erinnerungen der platonischen, oder noch älteren Weisheit auf keine Weise sich beruhigen. Wer aber würde behaupten wollen, daß Raphael nach zwanzigjähriger Hingebung in die liebevollste und emsigste Naturbeschauung eine solche Verstandesgrille ernstlich habe behaupten wollen? Wer würde nicht lieber annehmen, sein Ueberdruß an den Gestalten, so die Natur ihm damals darbot, oder nur darzubieten schien, sey nur ein unmuthiges Wort, dem Müden um so mehr nachzusehen, als er es, wie seine Göttin zeigt, nicht einmal in dem Augenblicke, da er es aussprach, damit so gar genau genommen.

Wie man nun immer die Worte deuten wolle, welche Raphael einmal hingeworfen, ohne sie jemals näher erklärt, noch, in so fern sie eine allgemeine Ungenügsamkeit mit den Gestalten der Natur zu bezeugen scheinen, in seiner

Kunstübung ernstlich befolgt zu haben; so wird dennoch darin kein hinreichender Grund entdeckt werden können, ihm das entschiedene Eingehen in einen Irrthum beizumessen, welcher dazumal überhaupt noch nicht an der Zeit war. Er konnte erst um Decennien später Beyfall und Eingang finden, als Eitelkeit und Trägheit unter den Künstlern überhand genommen. Denn in dem gedoppelten Bestreben, durch Seltsamkeit aufzufallen, und den Geist anstrengenden Studien auszuweichen, liegt der eigentliche Grund, sowohl der Entstehung, als wie der schnellen und bereitwilligen Aufnahme der Meinung, daß es dem Künstler gegeben sey, aus sich selbst Formen zu entwickeln, welche die natürlichen an Bedeutsamkeit und Schönheit übertreffen.

Schon in dem späteren Malerleben des Vasari wird auf die Erfindung und Handhabung dessen, was er die schöne moderne Manier benennt, ein Gewicht gelegt, welches errathen läßt, wie sehr man schon damals in der Vorstellung befangen war, daß eine löbliche Darstellung nicht etwa schon aus der Beobachtung und Erforschung des Gegebenen hervorgehe, vielmehr und vornehmlich aus freyer, muthwilliger Erfindung und willkührlicher Gewandtheit[1]). In der That lobt und billigt dieser Schriftsteller einige Künstler, welcher sogar den modern Gesinnten unter den Richtern und Geschichtschreibern der Kunst für Manieristen gelten. Vasari indeß, der bekanntlich in seiner eignen Darstellung die Mitte des Rechten und Falschen, der Gesetzmäßigkeit und Willkühr gehalten, bildet auch in der allgemeinen Ansicht gleichsam nur einen Uebergang. Denn mit deutlichem Bewußtseyn und entschiedenem Wollen ausgerüstet erblicken wir jenen, für die moderne Kunst grundverderblichen Irrthum nicht früher, als in der Zeit, da die vielbesprochene Parthenung der Idealisten und Naturalisten zuerst verlautete[2]).

---

[1]) S. bey Georg Vasari (vite de pittori etc. 1568. P. III. p. 813.) die anziehende Erzählung von einem Besuch, den er mit Michelangeolo bey Tizian abgelegt, und die Reflection am Schlusse: — chi non ha disegnato assai e studiato cose scelte antiche o moderne, non può far bene di pratica da se, nè ajutare le cose, che si ritranno dal vivo, dando loro quella grazia e perfezione, che da l'arte *fuori dell' ordine della natura* etc. Also hofften schon die Zeitgenossen des Vasari die Natur in der Form zu überbieten; mit welchem Erfolge wissen die Sachkundigen. — Auch dieses Verhältniß durchschaute Baco (Sermones fideles etc. XLI. de pulchritudine): — „Non quin existimem elegantiorem faciem depingi a pictore posse, quam unquam in vivis fuit; sed hoc ei contingere oportet ex felicitate quadam et casu — non autem *ex regulis artis.*" Ein solches Glück und Gelingen fällt, wenn überhaupt, doch nur denen zu, welche durch (wie Baco andeutet) bedachtlose Hingebung in die Natur mit dieser so ganz eins geworden sind, daß sie, auch unabhängig von einzelnen Vorbildern, doch im Sinn und Geist der Natur gestalten und bilden können. — [2]) S. die Quellen der modern italien. Kunstgeschichte, welche bey Fiorillo. Gesch.

Kein Uebel kommt so leicht allein, und kein Extrem entsteht, dem nicht alsobald ein entgegengesetztes gegenüber träte; daher, denke ich, erscheint der falsche Idealbegriff jederzeit in Begleitung eines gleich schiefen Naturbegriffes, so daß wir den einen nicht auflösen und aufheben können, ohne vorher den Anderen berichtigt, oder vertilgt zu haben. Die Partheyung aber, welche durch diese irrigen Begriffe hervorgebracht worden, wird an sich selbst nur in so fern der Aufmerksamkeit werth seyn, als sie durch das Beyspiel ihrer Leistungen den Nachtheil bewährt, welcher aus einer falschen Auffassung der Grundbegriffe, deren Berichtigung vielen minder wesentlich bedünken möchte, sogar für die wirkliche Kunstübung entsteht. Ueberhaupt aber mögen der Kunstgeschichte weniger Kundige nicht etwa glauben, daß den Idealisten die Idee, den Naturalisten die Natur so sehr am Herzen gelegen. Ihr Streit drehte sich einzig um Formen der Darstellung, ob diese willkührlich zu ersinnen[1]), oder vielmehr jedem in der Wirklichkeit sich zufällig darbietenden Gegenstande nachzubilden seyn. Während die eine Parthey der Weisheit der Natur muthwillig Trotz bot, ihre Fülle verschmähte, wollte die andere, die inneren Forderungen bestimmter Kunstaufgaben verachtend und jeglicher Erhebung der Seele entsagend, nur solche Forderungen nachbilden, welche der Zufall bot, auch wohl muthwilliger Weise eben die, welche der Aufgabe sichtlich widersprachen. Wie nur die Schulbegriffe so platter Richtungen in die Sprache der unläugbar besser gesinnten Künstler, der unläugbar tiefer denkenden Kunstgelehrten der neuesten Zeit haben übergehen können!

Wenden wir uns zunächst zum Grundbegriffe der Naturalisten, so ist es wohl klar, daß der Name der Natur, dieses weiten und allgemeinen Begriffes, nicht ohne Frevel verwendet werden kann, um, wie noch immer in der modernen Kunstsprache gebräuchlich ist, eben nur einen zufällig vorliegenden Gegenstand der sinnlichen Anschauung und oft genug nur mechanischen Nachahmung zu bezeichnen. Doch nicht bloß frevelnd, vielmehr auch abgeschmackt ist es, nur in der Kunstsprache das Einzelne durch den Namen des Allgemeinen zu bezeichnen, dem es etwa unterzuordnen. Würden wir im Leben, anstatt: ich habe einen Menschen, einen Baum, einen Berg gesehen, einmal sagen wollen: ich habe die Natur gesehen; so dürften wir, wenn überall verstanden, doch gewiß wegen

---

d. z. K., sehr vollständig nachgewiesen sind. — Die Naturalisten erhoben sich allerdings um etwas später; ihre Einseitigkeit wurde durch Ekel an den leeren Zerrbildern der sogenannten Idealisten hervorgerufen.

[1]) Etwas aus der Idea ausmachen, wie Sandrart aus der Kunstsprache der italienischen Maler seiner Zeit übersetzt, ist dem oben Angeführten, far da se, des Vasari ungefähr gleichbedeutend.

des Unbestimmten und Unschicklichen unseres Ausdrucks mit allem Grunde verlacht werden. Weshalb denn sollte es passender seyn, wenn man im gemeinen Kunstverkehr anstatt: ich habe diese Gestalt nach einem bestimmten Menschen gebildet, zu sagen pflegt: ich habe sie nach der Natur gemacht? Und wie häufig wird dieser thörichte Kunstausdruck nicht selbst auf todte, von Menschenhand verarbeitete Dinge ausgedehnt, welche der gemeine, wie der wissenschaftliche Sprachgebrauch als künstliche den natürlichen entgegensetzt. Habe ich doch oft von Teppichen, Stühlen, Bänken, Gebäuden und Anderem der Art gehört, es sey nach der Natur gezeichnet oder gemalt worden.

Indeß, wird man mir einwenden, weiß der Künstler, wie der Kunstfreund, daß Natur ihm eben nicht Anderes bedeute, als Modell, Vorbild, Objekt der sinnlichen Anschauung oder Aehnliches; und überhaupt, wird man hinzusetzen, komme es ja weniger darauf an, daß man ein Wort ganz sprachgemäß gebrauche, als daß man über den Sinn einig sey, den man ihm beylegen wolle. Es liegt nicht in meiner Aufgabe, hier die Frage zu erledigen, ob die Sprache an sich selbst durch jene Willkühr der Wortbedeutungen, in welcher die Modernen sich zu gefallen scheinen, irgend etwas gewinne, oder umgekehrt von ihrer ursprünglichen Klarheit einbüße, wie sie mehr und mehr von den Bildern und Anschauungen sich entfernt, welche der Bezeichnung selbst der abstractesten Begriffe zum Grunde liegen. Doch kann ich nicht umhin, die Kunstfreunde und Künstler zu erinnern, daß auf der einen Seite der Begriff, den sie meist ziemlich ausschließlich mit dem Worte Natur verbinden, durch Modell und Vorbild schon sehr genügend bezeichnet wird; daß auf der anderen Seite der weitumfassende Begriff der zugleich erzeugenden und erzeugten Natur nicht wohl, etwa aus Gefälligkeit gegen die Grillen einiger Künstlerschulen von zweifelhaftem Werth, durch ein neues, noch unerfundenes Wort zu ersetzen ist. Beachten wir zudem, daß jegliches Wesen, also selbst der Manierist, zur wirklichen Natur in so vielfacher Beziehung steht, daß es den Kunstgelehrten und Künstlern, wie pedantisch ängstlich sie immer ihren eigenthümlichen Naturbegriff in seiner Reinheit zu erhalten Bedacht nehmen möchten, doch unmöglich fällt, nicht abwechselnd einmal weiter hinaus zu denken, und bey dem Worte Natur diese selbst und nicht bloß jenen Modellbegriff im Sinne zu haben. Eine solche Vermischung des Einzelnen mit dem Allgemeinen fließt also leicht von dem Ausdruck, in dem man sie etwas leichtsinnig zugelassen, auf die innere Vorstellung hinüber, woher zu erklären ist, daß viele vortreffliche Denker, was etwa in Bezug auf ein bestimmtes Modell ganz wahr seyn mag, unvermerkt auf die Gesammtheit der Natur übertragen haben, welche sie bey schärferer Unterscheidung

doch schwerlich hätten so schmähen können, wie es geschehen und noch täglich geschieht[1]).

Ein eben so beschränktes, als stumpfsinniges und hartnäckiges Festkleben an zufällig dem Sinne vorliegendem Einzelnen giebt demnach der Secte der Naturalisten noch keinen Anspruch an so schönen Namen; noch weniger indeß dürfte die entgegengesetzte Secte der Idealisten berechtigt seyn, sich nach einem Worte zu nennen, welches, obwohl von einem sinnlichen Bilde ausgehend, doch nach unserem Sprachgebrauche die geheimsten Tiefen des geistigen Lebens, wenn auch wohl etwas zu allgemein, bezeichnet. Freylich möchte es in Frage stehen, ob die italienischen Manieristen das Wort Ideal, vermöge dessen sie ihre willkührlich gebildeten Formen von den natürlichen zu unterscheiden pflegten, aus jenem Schulbegriffe der Idee abgeleitet haben, welcher nach damaligem Stande der Wissenschaft dem Raphael in obigem Briefe vielleicht noch vorgeschwebt. Denn es lag ihnen näher, ihren Idealbegriff aus dem neuitalienischen, idea, Einfall, oder willkührliche Vorstellung, abzuleiten. Damit indeß wäre nur die Ableitung des Wortes gerechtfertigt, keinesweges der Begriff selbst; denn Ideale, deren Unterscheidendes, nicht in einer besonderen Geistigkeit der Abkunft, oder des inneren Gehaltes, sondern einzig in einer gewissen Willkührlichkeit der Form besteht, sind doch, wie es einleuchten sollte, eben so zwecklose, als unerfreuliche Dinge.

Die leeren Zerrbilder der Manieristen[2]) für gute Kunstwerke ausgeben, oder die Grundsätze, nach denen sie entstanden, unbedingt anerkennen, scheint denn

---

[1]) Ueberall in unseren, obwohl von scharfsinnigen Bemerkungen, geistvollen Zügen, von großen und erhabenen Gedanken überschwellenden, dennoch in vielen Kunstbegriffen der Manieristen noch immer befangenen deutschen Kunstschriften will man, nicht etwa mit einem allgemeinen poetischen, oder religiösen Sehnen, nein eben mit den so ganz reellen Formen der Kunst über die Schranken der Natur hinaus. Sogar Winckelmann nennet da, wo ihn sein angeborener Natursinn verläßt, wo der Vorbegriff der Manieristen ihn eben überwältigt, die Natur wohl einmal schlechthin die gemeine, ein Ausdruck der nicht ohne Nachfolge geblieben. Es liegt hier vielleicht eine Verwechselung des Natürlichen mit dem Geschichtlichen zum Grunde. Denn die Natur selbst, deren Bestimmungen und Erzeugnisse wir mit Dank aufnehmen sollen, wie sie eben sind, kann uns nicht bald gemein, bald ungemein seyn; nur die menschlichen Willenskräfte können bald auf Gutes, bald auf Schlechtes gelenkt werden; also nur in Bezug auf sittliche Richtungen und Zustände kann von Gemeinem und Edlem der Natur die Rede seyn. Ein französirter Laffe z. B. welcher in seiner geschichtlichen Entwickelung das mißlichste Vorbild der Kunst abgeben dürfte, würde demungeachtet unter dem Messer des Anatomen seines Geschichtlichen entkleidet und nur sein Natürliches darlegend, sogar dem größten Künstler ein edler und würdiger Gegenstand der Forschung seyn. — [2]) Auch das Kunstwort, maniera, verdanken wir den Italienern;

auf den ersten Blick unvereinbar mit jener hingegebenen Bewunderung der Kunstwerke des classischen Alterthumes, welche, seit Winckelmann, bey unerheblichen Störungen, in immer weiteren Kreisen sich ausgebreitet hat. Indeß, sey es nun, weil man nicht tief genug in das Wesen antiker Kunst eingedrungen, oder auch, weil man die Liebe zum classischen Alterthume eben nur zur Schau trug; gewiß aber ward die Verachtung der Manieristen und ihrer Hervorbringungen bey weitem nicht so schnell allgemeine Gesinnung, als man nach Winckelmann's entschlossenem Durchgreifen[1]) erwarten konnte. Giebt es doch noch gegenwärtig höchst ehrenwerthe, in der Kunst nicht unbewanderte Männer, welche sich nicht scheuen, die matte, leere Manier eines Maratta und anderer als lieblich und anmuthsvoll zu preisen; da man doch offenbar sogar den strengsten Forderungen der Billigkeit schon genügen würde, wenn man die großen Talente, die achtenswerthe Geschicklichkeit und Rüstigkeit, welche sich inmitten der modernen Verkehrtheiten überall in beklagenswerther Fülle gezeigt, von dem Urtheil ausnehmen wollte, welches ihre Richtung im Ganzen verdammt. Wenn aber der Eindruck classischer Vorbilder nicht vermocht, den Geschmack durchhin vom Schlechten abzulenken, so mußten viele Künstler und Kunstfreunde nicht minder geneigt bleiben, auch eine irrige Vorstellung festzuhalten, welche die Frechheit der Manieren erzeugt, und so lange genährt und gepflegt hatte. Gewiß verband sich diese manieristische Vorstellung von einer gewissen Unentbehrlichkeit oder Auserlesenheit menschlich willkührlicher, von der Natur abweichender, oder wenigstens sie übertreffender Formen nunmehr fast unablöslich mit allem Wahren und Richtigen, welches in der Richtung, die Winckelmann und Lessing angegeben, über die Kunst überhaupt, oder über einzelne Seiten und Verhältnisse derselben gedacht und geschrieben worden.

Wie dieser Vorbegriff dazu gelangt, inmitten so viel tiefer Gelehrsamkeit und ächter Weisheit sich ein bequemes und sicheres Nest zu betten, erkläre ich mir auf folgende Weise. Winckelmann, dem wir die meisten unserer gangbaren Kunstbegriffe, wenn nicht vielmehr unsere ganze Kunstsprache verdanken, brachte nach altem Schrot und Korn eine gewisse Ehrfurcht für den Gegenstand hinzu,

---

maniera ist buchstäblich so viel, als Handhabung, und wird als solche sowohl in gutem als in schlimmem Sinne genommen. Indeß, da jenes Uebel, welches wir Manier nennen, eben aus einem unbedachten sich Hingeben in erworbene, oder angeborene Gewandtheit der Hand entstanden, so hat es auch davon den Namen erhalten, welcher, wie ich denke, allgemein verständlich ist, und keiner weiteren Rechtfertigung bedarf.

[1]) Kunstgeschichte B. 5. S. 3. §. 27. und an anderen Stellen; hätte Mengs nicht bisweilen sein Urtheil gemäßigt, wie ich zu erkennen glaube, so würde er vielleicht noch weiter gegangen seyn.

dem er in schon vorgerücktem Lebensalter seine Anstrengungen widmen wollte. Daher nahm er die Belehrungen der ihn umgebenden Künstler und Kennerwelt, deren historisch-technische Kunstkenntnisse den seinigen überlegen waren, mit Dank und Achtung entgegen[1]). In der Kunstwelt, die er vorfand, war indeß, wie wir mit Sicherheit wissen, jener manieristische Vorbegriff tief eingewurzelt[2]) und seiner selbst so sicher, daß die letzten Sprößlinge der holländischen Richtung auf illusorische Natürlichkeit, ein Ditricy und Aehnliche, nicht wegen ihres Schlimmen, sondern ihres Guten willen, welches noch immer einigen Antheil erweckt, von Allem, was Stimme hatte und zur großen Kunstwelt gehörte, mit größter Zuversicht verlacht wurden. Wäre es nun so wunderbar, wenn der damals gläubig sich hingebende Kunstjünger von seinem Zeichnenlehrer Oeser[3]), diesem grauenhaftesten, leichenähnlichsten aller Manieristen, oder selbst von dem besseren, aber unentschiedenen Mengs, Ansichten und Vorbegriffe sich hätte aufdrängen lassen? Gewiß ist es ungleich mehr zu bewundern, daß Winckelmann, der späterhin aus der Fülle seines Geistes so manchen kühnen Wurf gewagt, doch selbst auf der Höhe seiner Entwickelung nimmer das Joch eines Vorbegriffes abgeworfen, gegen welchen sein eigenthümliches und besseres Gefühl nicht aufhörte, sich aufzulehnen. Denn kein Neuerer hat wohl mit so antikem Sinn das Schöne und Bedeutungsvolle der Naturformen empfunden[4]), so ungeduldig ihr wahres Verhältniß zur Kunst geahnet, ohne sich dessen jemals so ganz, wie es seyn soll, bewußt zu werden. Und es würde nicht so schwer fallen, vornehmlich im Geleite seiner Kunsthistorie nachzuweisen, wie alle Incohärenzen seiner philosophischen Kunstbetrachtung eben nur daher entstanden, daß er unablässig von der manieristischen Vorstellung willkührlicher Kunstformen zu dem

---

[1]) Winckelmann beschließt seine Gedanken über die Nachahmung mit Anerkennung dessen, was er darin seinen Unterredungen mit dem Maler Friedrich Oeser verdanke. — [2]) Möser, der Winckelmann's Schriften wahrscheinlich nicht gelesen hatte, sagt, patr. Phantas. Bd. 2. No. 2. S. 15. f. (Ed. 776.) „An den griechischen Künstlern lobt man es, daß sie ihre Werke nach einzelnen schönen Gegenständen in der Natur ausgearbeitet und es nicht gewagt haben, eine allgemeine Regel des Schönen festzusetzen. — Man spricht täglich davon — wie sehr die neueren durch einige wenige Ideale gehindert werden, sich über das Mittelmäßige zu erheben." Noch so spät also ward, Ideal, selbst von deutsch gebildeten Männern in dem niedrigen Sinne gebraucht, den ihm die Manieristen beygelegt hatten, daher der Natur und den Werken der griechischen Bildner entgegengesetzt. — [3]) Außer der o. a. Stelle, s. Winckelmann's Leben, in s. Schriften, neue Ausg. und, Goethe, aus meinem Leben, Bd. 2. — [4]) S. Winckelmann und sein Jahrhund. Brief 21. Seine Schriften durchhin, vornehmlich, K. G. Buch 1. K. 3. § 9. ff. Ferner seine Nachrichten über das Museum von Capo di Monte. — Daher erfreute ihn unter neueren Malern vornehmlich Raphael und Titian.

Gefühle hinüber schwankte, daß die Formen der Kunst unter allen Umständen in der Natur gegebene sind[1]).

Daß in der Folge dieselbe Vorstellung in noch neuere Kunstbetrachtungen übergegangen, darf Niemand befremden, da es bekannt ist, wie viele sich an dem Feuer Winckelmann's erwärmt und aus seinen Fundgruben bereichert haben. Gewiß findet sie sich selbst in den besten und lehrreichsten der neueren Kunstschriften, wo sie den mancherley Idealbegriffen, welche der verschiedene Standpunkt der Kunstgelehrten erzeugt hat, überall gleich einer verdunkelnden Folie anklebt. So wenig nun denen, welche ihr Buch bereits abgeschlossen, damit gedient seyn mag, so werden wir doch nicht wohl umhin können, die verschiedenen Begriffe, welche in den Kunstschriften, mit einem allen gemeinsamen Namen, Ideale, heißen, jeden für sich zu betrachten, damit sich ergebe, ob ihr Wahres nicht etwa von jenem Irrthume zu sondern ist, welcher eben so sehr einer reinen und hinreichend scharfen Auffassung der Kunst im Ganzen, als jeglichem Gedeihen ihrer einzelnen Bestrebungen entgegenwirkt.

Ideal — obwohl dieser Ausdruck neuerlich dem Worte, Symbol, zu weichen scheint[2]) — heißt den Alterthumsforschern die Darstellung von Ideen, oder im Geiste ausgebildeten Vorstellungen, im Gegensatze zu Bildnissen und anderen Nachbildungen sinnlich erschaulicher Dinge[3]). Gewiß entspricht diese Bedeutung der, obwohl etwas willkührlichen Bildung des Wortes, und in der That, wenn ihm die vielleicht unnöthige Fremdheit seiner Wurzel auch künftig nachgesehen werden sollte, so wüßte ich kaum, wie derselbe Sinn ohne Umschreibung, oder gleich kurz und bündig auszudrücken wäre. In der Künstlersprache jedoch ward dasselbe Wort (welches diese Forscher, wie ich oben gezeigt und noch einmal in Erinnerung bringe, weder aus dem Alterthume, noch aus lateinischen Compendien, sondern mittelbar aus dem Italienischen entlehnt haben) schon lange, bevor Winckelmann gestrebt, ihm einen vernünftigen und menschlichen Sinn beyzulegen, bloß von einer zwecklosen Willkührlichkeit der Form verstanden. Es galt demnach den neuen antiquarischen Idealbegriff von dieser Nebenvorstellung abzusondern, oder auch die Unzertrennlichkeit und Ueberein-

---

[1]) Kunstgesch. Buch 5. K. 4. § 2. beschließt W. eine Reihe von Fällen, in denen die antiken Künstler nicht etwa bloß von bestimmten Modellen, nein sogar von allgemeineren Gesetzen der natürlichen Bildung sollen abgewichen seyn, mit dem Satze: „so wie es sich auch in der Natur schöner, wohlgewachsener Menschen findet." — [2]) S. des trefflichen Creuzer's Symbolik, zu Anfang. Vergl. Fernow, zu Winckelmann's Versuch über die Allegorie, und an a. S. — [3]) S. Heyne, ak. Vorles. über die Archäol. der Kunst, wo Ideal, unwandelbar in diesem Sinne zu verstehen ist. Bey anderen Alterthumskundigen schwankt er meist zu den übrigen Idealbegriffen hinüber.

stimmung beider Kunstbegriffe nachzuweisen. Die Archäologen haben das erste unterlassen, das zweyte versucht; die Gründe, welche sich ihnen darzubieten schienen, beruhen auf Warnehmung des Typus und des Styles; diese Eigenschaften der Kunst des Alterthumes erheischen indeß eine eigene Beleuchtung, welche wir, da sie Raum erfordert, für jetzt verschieben, und am Schlusse dieser Betrachtung von Dingen der Darstellung wieder aufzunehmen denken.

Wie falsch, oder richtig demnach die Alterthumsforscher den Hergang der Darstellung sich erklärt haben mögen, so beruhet doch ihr Idealbegriff, noch immer auf der mehr und minder ausgebildeten Vorstellung von einer reinkünstlerischen, anschaulichen Auffassung selbst der geistigsten Aufgabe. Dagegen scheinen die kritisch-philosophischen Kunstbetrachtungen, welche wiederholt, obwohl mit sehr ungleichen Kräften angestellt worden, die künstlerische Geistesart ganz zu verkennen, indem sie deren Höhe, in eine gewisse Annäherung an das Begriffsleben versetzen, die wenigstens mit jener allgemeinen Erklärung der Kunst, welche ich oben vorangestellt, nicht wohl vereinbar ist. In den geistreichen und consequenten ästhetischen Versuchen Wilhelms von Humboldt scheint allerdings, was dieser Denker in Kunstwerken Totalität nennt, auf den ersten Blick dem anschaulichen, völligen, ausgerundeten Denken des Künstlers zu entsprechen. Doch bey näherer Betrachtung ergiebt es sich als ein anderer Ausdruck für den Gegenstand eines allen Denkern derselben Schule eigenthümlichen Verlangens, auch in der Kunst die ihnen befreundete Abstraktion, den Begriff, wieder aufzufinden[1]). In einer anderen, doch schwächeren Arbeit, wo dasselbe Bestreben sich naiver und eben deshalb vielleicht um so deutlicher zeigt, versinnlicht der Verfasser seine Erklärung des Idealen durch das Beyspiel der verschiedenen Lebensstufen[2]). So denkt er sich das Ideal des Knaben, in welchem die Merkmale der früheren Jugend vereinigt sind; ein anderes des Mannes, des Greises u. s. f. Zunächst dürfen wir ihm Glück wünschen zu dem Poetischen in der Wahl seines Beyspiels, welche sicher bezeugt, daß ihm die Kunst sowohl von Haus aus, als durch Erfahrung durchaus fremd war. Denn auch abgesehen von dem geringen Interesse dieser Vorstellung ist das Lebensalter, wie auch das bürgerliche Gesetz dasselbe abtheilen mag, doch an und für sich ohne sichere

---

[1]) Fernow in Briefen an den Maler Kügelgen, Joh. Schopenhauer, Leben Fernows, S. 359.: abstracte Idealbildungen, weiter unten: abstracte Formen; welch' ein innerer Widerspruch! — [2]) Heydenreich, ästh. Wörterbuch über die bild. K., nach Watelet und Levesque, Leipzig 1795. s. v. Ideal. Zu dieser Wahl indeß hatte ihn Winckelmann veranlaßt, welcher, nachdem er B. IV. und V. der Kunstgeschichte über die Schönheit wie ein Begeisterter geredet, alsobald zu den wenig entscheidenden Charakteren der Lebensstufen übergeht.

Grenze, also unfähig auf solche Weise verallgemeint zu werden. Wichtiger indeß ist es für uns, hervorzuheben, daß solche Ideale, wenn die Kunst sie zuließe, von dem Begriffe: Knabe, Mann u. s. f. doch nicht wesentlich verschieden wären, weshalb man fragen dürfte: wie denn sollte der Künstler so viel Mühe anwenden, einen so großen Anlauf nehmen, als sogar das mindeste Kunstwerk erfordert, um am Ende nichts Anderes zu bilden, als Solches, so mit einem einzigen Worte gleich genügend Anderen mitzutheilen ist? Wahrlich, wenn die Vielfältigkeit, Fülle und Tiefe, welche die anschauliche Auffassung in einem Momente vereinigt, jemals gegen die Dürre des Begriffes vertauscht werden sollte, was denn würde durch eine solche Umstellung für die Kunst, was für das Leben gewonnen werden? Freylich wird diese Frage die bezeichneten Kunstgelehrten nicht eben in Verlegenheit bringen, da sie, auch abgesehen von dem Umstand, daß sie nicht sowohl die künstlerische Hervorbringung fördern, als die Kunst auf ihre Weise reconstruiren wollen, ihrer Sache schon im Voraus gewiß sind. Denn eben jene Idealgestalten, welche sie als das endliche Ergebniß aller künstlerischen Bemühungen ansehen, welche sie in einer zu auffallenden Uebereinstimmung mit den Manieristen ganz negativ als Dinge erklären, welche auch in Bezug auf die Form *theils dem Wirklichen entgegengesetzt sind, theils das Wirkliche übertreffen*[1]), sind nicht das Ergebniß, sondern die Voraussetzung ihrer Darlegung, welche sie als eine runde, keiner Entwickelung, keines Beweises bedürftige Forderung voranstellen, und als solche durch ein entscheidendes *Soll* oder *Muß* dem Leser ankündigen. Voraussetzungen sind aber, wie es einleuchtet, das Ergebniß, nicht dessen, was daraus gefolgert und abgeleitet wird, sondern vorausgegangener Darlegungen, welche in diesem Falle noch ersehnt werden.

Dagegen entsteht einer anderen Philosophie Solches, was sie in Kunstwerken ideal nennt, aus jener inneren Belebung des Geistes, welche auch unter uns häufig die Idee genannt wird. Allerdings dürfte nur die traurigste Abgestorbenheit alles inneren Lebensgeistes verleiten können, mit Zuversicht, wie hie und da geschehen, jene Fähigkeit der Begeisterung zu läugnen, welche, wie überall, so auch in der Kunst aller fröhlichen und fruchtbaren Leistung vorangeht. Allein in diesem Sinne bezeichnet Idealität offenbar nicht eine bestimmte Beschaffenheit, weder der Form, noch der Aufgabe, sondern einzig solches, so in den ver-

---

[1]) W. v. *Humboldt* Versuche rc. — *Winckelmann* u. s. Jh. S. 208. u. f. „Die Ansprüche des Materiellen, welche die Malerey befriedigen muß, hindern jene gänzliche Abstraction und Erhebung über das Wirkliche, welche von den idealischen Darstellungen der Plastik, die bloß die Formen in ihrer höchsten Reinheit und Schönheit *liefern sollen, gefordert wird*."

borgensten Tiefen des Daseyns allem Denken und Dichten, allem Auffassen und Darstellen zum Grunde liegt. Diese ideellste Idealität unterscheidet sich also nicht bloß von jenen nüchternen Aggregaten, oder Abstractionen, welche wir so eben berührt haben; vielmehr unterscheidet sie sich nicht minder auch von den Idealen der Alterthumsforscher, etwa wie Subjectives vom Objectiven. Dem Alterthumsforscher nemlich heißt ideal, was Ideen darstellt, welche meist, schon ehe der Künstler die Hand erhoben, eine gewisse geistige Individualität, oder Abgeschlossenheit innerhalb ihrer selbst erlangt hatten. Die Idee ist demnach in diesem Falle das Object der künstlerischen Auffassung und der gelehrte Sprachgebrauch gestattet, auch da von Idealen zu reden, wo die Darstellung, oder nur die Andeutung von außerhalb des Künstlers vorgebildeten Ideen durch bloß mechanischen Fleiß (wie in Copien und Nachahmungen) hervorgebracht worden. Dem consequenten Idealisten indeß darf in Kunstwerken nur Solches ideal heißen, welches, was es auch darstelle, oder von aussen herbeyziehe, doch immer von jener inneren Belebung des Geistes ausgegangen, welche ganz der Subjectivität des Künstlers angehört. Oftmals daher wird er sich bewogen fühlen Manches, was dem Alterthumsforscher ideal heißt, als geistlos zu verwerfen, und umgekehrt vieles, was jenem als individuell oder bildnißartig den geradesten Gegensatz des Idealen zu bilden scheint, wenn es, gleich raphaelischen, oder antiken Bildnissen, von dem ganzen Lebensgeiste der Künstler durchdrungen ist, für idealer zu halten, als den größten Theil alles dessen, was schon vorgebildete Ideen durch mechanische Mittel auszudrücken, oder anzudeuten bezweckt.

Bis dahin dürften wir dem Idealbegriffe idealistischer Kunstphilosophen unsere Zustimmung geben. Allein, wenn solche Denker, nicht zufrieden sich der Grundlage versichert zu haben, nun auch weiter bauen und die Gesetze bestimmen wollen, nach welchen Kunstwerke sich nach außen entfalten: so ergiebt es sich nicht selten, daß sie dem künstlerischen Ausdruck des Geistigen eine ungleich freyere, entbundenere Bewegung beylegen[1]), als selbst den Künsten des Be-

[1]) Schelling, der in seiner geistvollen Rede über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur (Schriften S. 349.) in Bezug auf übliche Lehrmethoden „bloße Steigerung des Bedingten," oder „Streben von der Form zum Wesen," wie billig verwirft, sagt bald darauf (S. 361.): Aus den Banden der Natur wand sie (die hellenische Kunst) sich zu göttlicher Freyheit empor. Könnte es irgend angenommen werden, daß Natur hier in dem Sinne der Künstlersprache genommen sey, so würde allerdings in Bezug auf die äußere Entwickelung der Schulen, selbst jedes einzelnen Meisters ein gewisser Uebergang der schülerhaften Abhängigkeit von zufällig dem Sinne vorliegenden zu einem allgemeineren Besitze der Naturform, durch diesen zur Sicherheit, Meisterschaft und relativen Freyheit einzuräumen seyn. Indeß steht zu befürchten, daß der treffliche Denker in diesen Zeilen einer Autorität nachgegeben,

griffes, deren lückenhafter, gleichsam nur über die Dinge hinschwebender Ausdruck, verglichen mit der unendlichen Völligkeit des künstlerischen, doch offenbar minder strengen Anforderungen unterliegt. — Den Idealen unserer Philosophen und philosophirenden Dichter räumt man ein, daß sie von jener inneren Belebung der Idee ausgehend, sich allgemach mit einem gewissen Fleisch und Bein bekleiden, welches bekanntlich, theils jener geschichtlichen Begriffs-Entwickelung angehört, welche wir Sprache nennen, theils der Unterscheidung und Erkenntniß sowohl des Zufälligen, als des Gesetzmäßigen in den äußeren Dingen. Würden aber Philosophen und Dichter, welche ihre Idee in einer Sprache von eigner Erfindung ausdrücken, oder die Natur der Dinge umkehren wollten, unstreitig weder verstanden, noch gebilligt werden; wie könnte man denn eben dem Künstler, dessen Darstellung noch ungleich mehr Ausführlichkeit und Rundung bedarf, auflegen wollen, daß er die Ideen, so in seiner Seele aufsteigen, oder geweckt werden, mit durchaus selbsterfundenen Formen und Beziehungen bekleide? Freylich pflegt man diese Forderung, deren Uebereinstimmung mit den Ansichten der Manieristen zu deutlich in den Sinn fällt, dadurch abzuändern, daß man dem Künstler einräumt, entweder an allgemeine Naturgesetze sich anzuschließen, oder in den letzten Augenblicken der Vollendung seiner Idealgestalt etwas Modell hinzuzunehmen. Diese Modificationen indeß gehören in die Lehre von der künstlerischen Aneignung der Naturformen, welche wir besonders abhandeln wollen.

Wieder einen anderen Sinn hat Ideal in der Sprache der Schönheitslehrer und Aesthetiker von Profession. Diesen nemlich heißt Ideal (obwohl die Männer des Gefühls selten vermögen, einen Begriff rein aufzufassen und unwandelbar festzuhalten) im Durchschnitt weder, wie den Vernunftphilosophen, die Verkörperung eines abstracten Begriffes, noch, wie den Alterthumskundigen und

auf welche er sich am Rande bezieht, und daher die Natur wenigstens augenblicklich zur Kunst in einem ganz anderen, beengenderen Verhältniß gedacht habe, als wirklich statt findet. Denn nicht mehr als der Fisch in den Fluthen und jedes andere Ding in seinem Elemente, wird der Künstler sich in der Fülle der Gestaltungen beengt fühlen können, in denen er seiner selbst und seines eigenen Wollens in dem Maße sich deutlicher bewußt wird, als er sie mehr in jeder Richtung durchdringt. — Giebt es überhaupt in der großen Verkettung, der wir angehören, Anlagen und Dinge, welche ihr eigenthümliches Seyn durch Aussonderung besser und zu einem höheren Ziele entwickeln, so wird doch die Kunst durch ihr naturgleiches Streben nach Gestalt und äußerer Entfaltung durchaus davon ausgeschlossen. Und liegt auch, wie S. begeistert andeutet: „Das Vermögen, die Seele sammt dem Leib, zumal und wie mit einem Hauche zu schaffen," in der Kunst, wie in der Natur; so wird diese Kraft doch nur in denen wirksam, welche sich selbst und ihr eignes Wollen im Spiegel der Natur erkennen wollen.

Idealisten, die Darstellung irgend einer bestimmten, von Außen gegebenen, oder im Inneren aufgefaßten Idee, sondern eben nur, nach ihrer jedesmaligen Schule, entweder die äußere Entfaltung einer allgemeinen, beziehungslosen Vorstellung der Schönheit, oder eine mechanische Anreihung durch den Geschmackssinn herbey getasteter schöner Theile[1]).

Diese Ideale, welche, wie man sich verspricht, auch wohl durch platte Nachahmung schon vorhandener Gestaltungen der Kunst vermehrt und fortgepflanzt werden können, sind, weil sie nicht aus einer inneren Belebung des Geistes, oder aus Ideen entstehen, so leer, daß sogar ihre Verehrer eingestehen, man müsse ihnen ein gewisses Beygewicht von Individualität auf den Weg geben, mit welchem Worte diese Kunstlehrer nicht etwa Untheilbarkeit, oder Abgeschlossenheit in sich selbst zu bezeichnen gewohnt sind, sondern eben nur einige schroffe Züge zufällig erreichbarer Vorbilder, oder Modelle, welche zu jener dünnen Geschmacksbrühe gleichsam als Würze hinzugefügt werden sollen[2]).

Doch scheint es, daß dieser unläugbar ärmlichste Idealbegriff einer anderen Ursache seine Entstehung, einer anderen wiederum seine verbreitete Aufnahme verdanke. Entsprungen ist er offenbar aus der Anwendung jenes eben so schiefen, als hochmüthigen Vorbegriffes der Manieristen auf die Ansichten und Wünsche der Schönheitslehre. Denn schon Lessing setzte bey den Künstlern die Fähigkeit rund voraus, die Formen der Natur, sogar die Formen der Darstellung

---

[1]) Zu beiden Vorstellungsarten hatte Winck. angeleitet. Nach ihm sagt Stieglitz (Versuch einer Einrichtung ant. Münzsammlungen. Leipz. 1809. S. 38.) von den Griechen, daß sie auf einer gewissen Höhe ihrer Kunst, „theils von mehreren Gegenständen das schönste wählten, theils nach Idealen strebten, um die Form über die Natur zu erheben." so wollen auch die Herausgeber der Briefe Winckelmanns: daß Michelangelo zuerst die neuere Kunst, in dem was die Form betrifft, über die Beschränktheit des Wirklichen zum Idealischen erhoben (Winckelmann und s. Jh. S. 209.). Wird nun von Kennern dieser Schule dem Raphael, der dem Geist und der Idee nach dem Michelangelo mindestens nicht nachgestanden, Solches, was sie Idealform nennen, rund abgesprochen: so ist es klar, daß obige Worte in vollem Ernst einzig von einem gewissen Zuschnitt der Form zu verstehen sind. Da zudem Michelangelo's allgemeinere Kunstansichten, da sein Vorbild, vornehmlich in der späteren Hälfte seines Lebens, so ganz entscheidend mitgewirkt, die Verirrungen der Manier hervorzurufen; so wird obige Behauptung, daß Michelangelo unter den Neueren zuerst zum Idealischen sich aufgeschwungen habe, uns behülflich seyn können, die Stammverwandtschaft der Idealbegriffe italienischer Manieristen und moderner Aesthetiker zu bezeugen. — [2]) Fernow (in seinem Leben. S. 364.) sagt, nachdem er, was er Idealgestalt nennt, dem Charakter des Gegenstandes (dem Idealen der Archäologen) entgegengestellt: „Leere Idealformen und Bildungen, ohne Physiognomie und Charakter, sind eben so wenig genügend, als charakteristische Gestalten ohne Adel und Schönheit."

bestimmter, sey es individueller, oder ideeller Kunstaufgaben ins Schönere umzumodeln, und wenn er an einer anderen Stelle den Gedanken hinwirft, die Landschaft habe kein Ideal[1]), so scheint er damit anzudeuten, daß man mit den landschaftlichen Formen nicht so willkührlich umgehen, sie nicht so in das Schönere umgestalten könne, als die menschliche. Aber auch spätere Schönheitslehrer setzen Solches, was sie Idealform nennen, den natürlichen Gestalten so ausgemacht entgegen, daß sie die letzten, selbst wenn sie, wie es denkbar ist, für bestimmte Ideen den paßlichsten Ausdruck hergäben, doch auf keine Weise in das Gebiet der idealen Formen wollen einschleifen lassen[2]). Sehen wir indeß weniger auf die Entstehung, mehr auf die Hartnäckigkeit und Zuversicht, mit welcher dieser Kunstbegriff noch immer vertheidigt und festgehalten wird, so scheint solche in irgend einer, wenn auch nur undeutlichen Wahrnehmung wirklicher Verhältnisse ihren Grund zu haben. Aus verschiedenen Zeichen glaube ich zu erkennen, worauf diese Wahrnehmung sich beziehe. Da nemlich die ideelose Idealität, die leere Idealform, oder wie man sonst dieses Dunstgebilde benennt, offenbar nur den äußerlichsten Geschmack angeht; dieser aber in Kunstwerken nur durch Vortheile in der Behandlung des groben Stoffes, aus welchem der Bildner seine darstellenden Formen bildet, durch welchen der Maler ihren Schein hervorbringt, befriedigt werden kann: so dürfte eine halb deutliche Wahrnehmung der günstigen Wirkung von solchen Kunstvortheilen der niedrigsten Art, deren Erörterung uns bald beschäftigen soll, wenigstens mitgewirkt haben, auch diesem Idealbegriffe Daseyn und Dauer zu geben.

---

[1]) Laokoon. Anh. XXXI. Diese Andeutung ward von denen, welche die Schönheitstheorie weiter ausgesponnen, durchaus beseitigt; sie hatten Freunde unter den Landschaftsmalern, oder Freude an ihren Werken, oder sie entdeckten, wie Fernow in Ruisdael und Claude, auch in der Landschaft ein Ideal. In der entgegengesetzten Richtung ward sie indeß, lange, nachdem Lessing sie hingeworfen, die erste Veranlassung zur Geringschätzung einer Beziehung des Kunstvermögens, in welcher Anmuthsvolles und Erstaunenswerthes geleistet worden, welche demnach deßhalb, weil Systematiker keinen Platz dafür übrig behielten, noch lange nicht verdient, aus der Kunst ausgestrichen zu werden. — [2]) S. Anmerk. 158. der neuen Ausg. Winckelmanns, Band IV., wo allerdings Winckelmanns Sinn nicht seyn kann, daß classische Bildner etwa in den Fehler des Arellius verfallen wären; doch auch gewiß nicht jener, den ihm seine Herausgeber unterlegen. Wenn er annahm, daß griechische Künstler sich der Schönheit irgend eines bestimmten Vorbildes hingegeben, so setzte er sicher voraus, einmal, daß dieses Vorbild der Aufgabe höchst analog war; dann aber auch, daß der Künstler mit Feuer und Leidenschaft, nicht vornehm und nüchtern zum Werk geschritten sey. — Darin daß die Idee der Aufgabe gelöst werde, stimme ich durchaus mit den Wünschen der Herausg. überein; nur nicht darin, daß solches nicht anders, als in minder natürlichen Formen geschehen könne.

Nehmen wir hinzu, daß in der Sprache des gemeinen Lebens und in der unglücklichsten, jenem eng verschwisterten, Romanliteratur ein jedes Aeußerste[1]), oder, wie man vornehmer sagt, jedes Vollkommnere seiner Art Ideal genannt wird, was wieder einen anderen Begriff giebt: so werden wir nicht länger anstehen dürfen, dieses fremdartige Wort, auch für ein höchst verfängliches zu halten. Wirklich ist es nicht ungewöhnlich, daß die Kunstgelehrten, da sie, ohne schleppend zu werden, nicht jedesmal besonders anzeigen können, wie sie das Wort verstehen wollen, in dem Gewirre der gangbaren Idealbegriffe sich verwickeln, weshalb dieser Ausdruck in derselben Kunstschrift oft in verschiedenen, oder selbst in allen den Bedeutungen vorkommt, deren Prüfung uns so eben beschäftigt hat. Verworrene Köpfe werden sich allerdings eben in dieser Begriffsvermischung einheimisch und wie in ihrem Elemente fühlen. Wer indeß ernstlich der Wahrheit dient, sollte vor einem Worte auf der Hut seyn, welches, selbst wo Wahres damit bezeichnet wird, ganz unvermeidlich irrige Nebenvorstellungen herbeyzieht, weil es allem Anschein nach nicht mehr von den praktischen Ansichten der Manieristen zu trennen ist, welche mit dem Worte zugleich auch dessen früheste Bedeutung ausgesonnen, deren nähere Beleuchtung wir nach obiger Abschweifung nunmehr wieder aufnehmen wollen.

Allerdings dürfen wir voraussetzen, daß der treue Glaube, mit welchem neuere Kunstgelehrte bis auf gegenwärtige Zeit dieser Ansicht der Manieristen angehangen, wenn er gleich nirgendwo auf Vernunftschlüsse begründet worden, doch wenigstens durch ein gewisses Geflimmer unbestimmter Wahrnehmungen in Kraft erhalten sey. Nun fällt es den reinen Begriffsgelehrten überhaupt unsäglich schwer, der Wirksamkeit des Künstlers in das Einzelne zu folgen. Daher wahrscheinlich entstand der Wahn, daß eben die besten, das ist die nicht künstlich zugestutzten, oder, wie man sagt, idealisirten Bildnisse aus einer ganz mechanischen Nachbildung der Theile[2]) entstehen; obwohl der Darstellung aller werth-

---

[1]) Ideal menschlicher Häßlichkeit, bey Oehlenschläger, Mährchen. 1. Bd. S. 36. — Auch Winckelmann (Kunstgesch. B. IV. K. 2. §. 25.) sagt einmal: „doch mit der Erinnerung, daß etwas idealisch heißen kann, ohne schön zu seyn." — In einer trefflichen Schrift (über Reinheit der Tonkunst, Heidelberg 1825. S. 99.) heißt ein idealisch schöner und edler Jüngling u. s. w. so viel, als ein ausnehmend schöner; was ich nur als ein Beyspiel üblichen Wortgebrauches anführe, da der hohe Werth dieses Buches, welcher auf reiner und edler Auffassung seines Gegenstandes, der Musik beruht, von diesem gelegentlich ergriffenen Bilde durchaus unabhängig ist. — [2]) Fernow z. B. denkt eben darum die Natur und das Wirkliche (beides heißt ihm eben nur so viel, als die Formen, welche die Natur hervorbringt, in ihrem besonderen Verhältniß zum Künstler, als Modelle nemlich und Gegenstände der Nachbildung) unwandelbar im grellsten Gegensatze zu seinen Idealformen. Leben

vollen Bildnisse, wie man nie verkennen sollte, die Auffassung des Ganzen im Geiste des Künstlers nothwendig vorangeht, so daß Alles, was der Auffassung an sich selbst Werth und Verdienst giebt, eben sowohl bey Bildnissen und Nachbildungen aller Art in Kraft tritt, als bey ideellen Kunstaufgaben. Wer nun in den Irrthum verfallen, eben die besten Bildnisse als bloß mechanische Nachbildungen des Einzelnen, dem Sinne eben Vorliegenden anzusehen, dem wird schon des Gegensatzes willen auch der andere nahe liegen: daß Formen, in denen Ideen sich darstellen, aus einer vollkommenen Absonderung von sinnlichen Anschauungen[1]) entstehen, mithin von einer ganz besonderen Art und Abkunft seyn müssen.

Einen Scheingrund wenigstens gewann diese Annahme, Meinung, oder Behauptung durch die Mehrdeutigkeit jenes Naturbegriffes der modernen Kunstsprache, von welcher wir oben mit gutem Grunde uns losgesagt haben. Wer nemlich bey dem Worte, Natur, bald die Natur selbst, bald nur irgend ein einzelnes Object der sinnlichen Anschauung im Sinne hatte; wer sogar in seiner inneren Vorstellung beide so höchst entgegengesetzte Naturbegriffe vermischte, dem mußte Vieles, was ihn in Bezug auf den einen überzeugte, auch in Bezug auf den andern wahr zu seyn bedünken. Auf diese Weise also bestärkte, wie es wohl, wenn es der Mühe lohnte, auch umständlicher nachzuweisen wäre, die an sich selbst ganz richtige Wahrnehmung, daß nicht jede sich darbietende Anschauung des Geistes durch jede beliebige Naturform auszudrücken ist, unsere

des Maler Carstens, S. 71. — „Da unser Künstler — von der Antike, also vom Ideale, und nicht von der Nachahmung des Wirklichen ausgegangen." — Uebrigens ist diese Angabe historisch nicht so ganz richtig; im Vaterlande dieses Künstlers giebt es noch viele wohlgezeichnete Bildnisse von seiner Hand, welche mit so viel Liebe und Einsicht gemacht sind, daß man wohl sieht, daß er — wie ihm auch Kleidung und Mienen widerstreben mochten — doch solches, was in seinen Vorbildern der Natur und nicht ihrer geschichtlichen Stellung angehörte, mit Nutzen aufgefaßt. Solche Bildnisse waren seine Vorschule; ob es ihm später gelangen in der Natur auch für Allgemeineres die rechte Bezeichnung aufzufinden, ob er, indem er sie in Kunstwerken aufgesucht, an gediegenem Werthe gewonnen habe, ist eine andere Frage. — Auch in Bezug auf die Niederländer behauptet derselbe Schriftsteller höchst irrig, sie haben die Darstellung des Wirklichen (verstehe ihrer von ihm angenommenen Ideelosigkeit willen) am weitesten gebracht. Was in den Holländern schätzenswerth ist, gehört ebenfalls größtentheils ihrem Geist und Gefühl an. Auf der andern Seite haben sie es nirgend in der Charakteristik wirklicher Dinge so weit gebracht, als der so ungleich geistvollere Raphael, wo es ihm, wie im Bildniß Leos X., wirklich darum zu thun war.

[1]) Wie in der angeführten Stelle, Winck. u. s. Jh. S. 208. Vergl. Winckelmann (K. G.) über den belvederischen Apoll.

Kunstgelehrten in der vorgefaßten Meinung: daß geistige Anschauungen überall nicht durch natürliche, sondern nur durch willkührliche, der menschlichen Erfindung durchaus oder doch zum Theil angehörende Formen darzustellen seyn.

Wir indeß, denen die Natur eben nur die Natur ist, und Alles, was auf einige Weise aus der Natur entspringt, natürlich heißt, wird keine Form deßhalb, weil sie diese und nicht eine andere ist, mehr und minder natürlich zu seyn scheinen. Wenn daher Künstler, welche, nehmen wir an, die innere Anschauung weiblicher Anmuth erfüllte, nicht unter Pflanzen und Thieren, sondern unter Menschen und Weibern, nicht unter den Häßlichen, sondern unter den Schönen die Formen aufsuchen, welche ihrem inneren Bilde entsprechend, eben dieses künstlerisch vollenden, daß es auch Anderen in höchster Deutlichkeit versinnlicht werden könne: so werden ihre Formen darum, weil sie nicht die ersten sich darbietenden, sondern eben nur die sind, welche ihr besonderer Zweck begehrt, gewiß nicht weniger natürlich seyn. Wenn aber Andere dieselbe Aufgabe ergriffen und aus Laune, oder Einfalt, gleich den sogenannten Naturalisten der Zeit des Caravagio, sie durch Formen häßlicher und abgelebter Weiber darzustellen dächten, würden wohl diese Formen darum, weil sie der Aufgabe widersprechen, uns natürlicher zu seyn dünken, als jene anderen ihren Kunstzweck durchaus erfüllenden? — Demnach wird durch eine zweckgemäße Verwendung in der allgemeinsten Beschaffenheit der Naturformen durchaus nichts abgeändert, vielmehr scheint es, daß sie durch eine solche Verwendung noch einen zweyten Anspruch auf Natürlichkeit gewinnen, da auch dieß naturgemäß ist, die Typen der Natur in ihrem ursprünglichen und eigenen Sinne in Anwendung zu bringen. Jener Grund für die fragliche Unnatürlichkeit, oder Uebernatürlichkeit der darstellenden Kunstformen beruht also auf einer Täuschung, über welche wir nunmehr hinaussehen dürfen.

Demnach ist die allerdings zuläßliche Eintheilung der Kunstaufgaben in sinnlich und geistig erfaßliche auf keine Weise über die Formen ihrer Darstellung auszudehnen, da diese Formen, wie es einleuchtet, nicht wie die Aufgabe, bald sinnlich, bald geistig, sondern, was sie auch darstellen mögen, doch unveränderlich sinnliche Dinge sind. Wären nun eben diese durchaus sinnliche Formen (wie man unter den Benennungen Gesetzmäßigkeit und Naturnothwendigkeit, oder durch ein bedingtes Einräumen des Modellgebrauches doch eingesteht) bisweilen, oder zum Theil natürliche; erlitten diese Formen, wie wir so eben ausgemacht, in so fern sie Formen sind, durch die sinnliche, oder geistige Beschaffenheit des Gegenstandes, den sie darstellen, durchaus keine Abänderung: so dürften sie, allem Ansehen nach, durchhin von derselben Art und Beschaffenheit, nemlich einzig natürliche Formen seyn. Um diesen Zweifel zur Entscheidung zu

bringen, wenden wir uns an unser innerstes Bewußtseyn, und fragen uns einmal auf's Gewissen, ob in Kunstwerken Formen, welche in irgend einem Theile und Verhältniß verfehlt, und nach unserem eingeborenen Gefühle, oder auch nach einer sicheren Ueberzeugung uns widernatürlich erscheinen, jemals gerade durch eine solche Unrichtigkeit in unseren Augen an Bedeutung und Schönheit gewonnen haben? Denn gewiß werden wir solches verneinen und uns gestehen müssen, daß ganz im Gegentheil jegliche uns deutliche, oder nur fühlbare Abweichung von den Naturgesetzen (welche das Einzelne und Untergeordnete eben sowohl beherrschen, als das Große und Allgemeinere) uns jederzeit nur etwa als etwas bloß Ungethümliches, Leeres, oder Schauderhaftes erschienen ist. Indeß dürfte es auch unter den Unbefangenen Personen geben, welche dieser Versicherung ihre Zustimmung versagten.

Denn unstreitig giebt es viele Menschen, welche von Natur, oder durch Gewöhnung überhaupt nur das Nothdürftigste, und auch dieses nur oberflächlich vermöge des Gesichtes auffassen, welche mithin wenig geeignet sind, in den Naturformen ihr Erfreuliches, Belehrendes, oder Erhebendes zu erkennen, oder mit Lebhaftigkeit zu empfinden, oder dessen Eindruck, wie schwach er sey, in ihrem Gedächtniß aufzubewahren. Dann giebt es auch Individuen und ganze Völker, denen die Natur nicht eben ihre schönsten Seiten bietet, die mithin unter den sie umgebenden Dingen der Natur nichts finden dürften, was den Lineamenten, Formen und Verhältnissen griechischer Statuen, oder guter italienischer Gemälde, wenn auch nur halbhin, zu vergleichen wäre. Jene des Formensinnes Entbehrenden möchten denn allerdings, wenn sie aus einer vorgefaßten günstigen Meinung, oder auch angezogen von der schärferen Charakteristik, in welche die künstlerische Darstellung so leicht verfällt, Kunstwerken einmal ihre Aufmerksamkeit zuwenden, darin Schönheiten der bloßen Form wahrzunehmen glauben, welche die natürlichen Formen überträfen. Diese anderen aber, denen die Natur ihre Kehrseite zugewendet, könnten wohl einmal auf die Meinung verfallen, die Natur bringe überall keine andere Formen hervor, als solche, so ihnen eben bekannt geworden. Jenen wäre nun freylich nichts zu erwidern, als etwa der Wunsch und Rath, sie mögen versuchen, ihren Formensinn durch Uebung zu schärfen. Diesen dagegen, sie mögen, um ihren Zweifel ganz zu beseitigen, ihre unwirthlichen und barbarischen Himmelsstriche nur einmal verlassen und sich bemühen, die Natur auch von Antlitz kennen zu lernen und sie in ihrem vollen Tage anzuschauen. Denn es wird, wenn sie solches nur ernstlich bestreben, nicht an Gelegenheiten fehlen, wie jene, welche eine sinnvolle Gönnerin, die Freyfrau von Rheden, vor wenig Jahren herbeygeführt, als sie die schöne Viktoria von Albano nach Rom brachte, um dort von den besten Künstlern modellirt,

gemalt und gezeichnet zu werden. Wer damals zu Rom verweilte, wird sich des Aufsehens entsinnen, welches das schönste Antlitz hervorgebracht, und der allgemeinen Uebereinkunft, daß solches, in Ansehung der Uebereinstimmung seiner Verhältnisse, oder der Reinheit seiner Formen, sowohl alle Kunstwerke Roms übertreffe, als auch den nachbildenden Künstlern durchaus unerreichbar bleibe. Doch liegt es hier nicht in meinen Absichten, der Natur das Wort zu reden, welche selbst in ihren unschuldigsten Pflanzenformen, in ihren einfachsten Schneekrystallen[1]) die Kunst, was die Form angeht, weit übertrifft, und überhaupt unter den Lebendigen keiner Lobrede bedarf; vielmehr wollte ich nur Meinungen erklären und entschuldigen, welche minder frevelhaft erscheinen müssen, sobald man annimmt, daß sie in einer gewissen Beschränktheit ihren Sitz haben.

Die Ansicht also, welche dem Künstler die Fähigkeit beylegt, willkührliche, aus der Luft gegriffene, der Natur im Einzelnen, oder im Ganzen entgegengesetzte Formen hervorzubringen; welche sich verspricht, daß solche von Menschen ersonnene Formen schöner und edler und bedeutender ausfallen werden, als die natürlichen; ist, durch welche Gründe wir sie unterstützen, oder beschönigen mögen, doch durchhin unhaltbar. Wenn aber diese Ansicht in sich selbst falsch und wie die Erfahrung bestätigt, in der Anwendung von höchstem Nachtheil ist: so wird der Künstler künftig wohl thun, von dem titanischen Vorhaben abzustehen, die Naturform zu verherrlichen, zu verklären, oder mit welchen anderen Namen solche Ueberhebungen des menschlichen Geistes in den Kunstschriften bezeichnet werden. Muß doch der Künstler auch bey dem schönsten Talente, dem treuesten Natursinn, immer darin sich ergeben, daß er sogar in seinen besten Leistungen, was deren Formenheit angeht, die Tiefe und Fülle, die Einheit und Wesenheit der Naturform nicht zur Hälfte erreicht; wie denn sollte er darüber hinaus gehen können? Glücklicher Weise indeß besteht der Zweck der Kunst in ganz anderem, als in dieser Altflickerey[2]) der Werke des größten und ältesten Meisters en ronde bosse und basso rilievo[3]); doch werden wir diese Andeutung, weil sie das dritte Element aller künstlerischen Hervorbringung, den Gegenstand, angeht, erst späterhin begründen und gegen ihr widerstrebende Ansichten durchführen können.

Denn es möchte uns Anderen, die wir, das unbegründete Vorurtheil der Manieristen abwerfend, uns deutlich erinnert haben, daß in den bildenden

---

[1]) S. W. Scoresby, Tagebuch einer Reise auf den Wallfischfang ꝛc. Hamburg 1825. Tafel 2—5. — [2]) Böttiger, Ideen zur Arch. der Malerey. Dresden 1811. S. 1. f. — „Wenn schon die bildende Kunst überhaupt das Werk des Schöpfers gleichsam ergänzt." — [3]) Ausdruck des Wandsb. Boten. Petrarc. ep. lib. V. ep. XVII. — Vetus ille magister Artis ingeniique largitor.

Künsten die nothwendige, kraft umfassender Naturgesetze jedem offenen Sinne ursprünglich erfaßliche Bedeutsamkeit der Naturformen die Grundbedingung aller Darstellung niedriger, wie hoher Gegenstände sey; daß mithin diese Künste durchhin nur in natürlichen Formen darstellen und darzustellen vermögen; es möchte uns Anderen, wiederhole ich, vorerst obliegen und nöthig seyn, zu untersuchen und zu entwickeln, auf welche Weise der Künstler der Naturform so sehr Meister werde, daß er solche mit größter Willensfreyheit zu den mannichfaltigsten Kunstzwecken anwenden könne.

Durch zween, wohl in einander greifende, doch unterscheidbare, und unterscheidenswerthe Beziehungen seiner Geistesfähigkeit, gelangt der Künstler in den Besitz einer so klaren, so durchgebildeten und reichhaltigen Anschauung der Naturformen, als er jedesmal bedarf, um diejenigen Kunstaufgaben, welche theils aus seiner inneren Bestimmung, theils aus seiner äußeren Stellung hervorgehen, deutlich und gemuthend darzustellen. Die erste besteht in gründlicher Erforschung der Gesetze, einestheils der Gestaltung, anderntheils der Erscheinung solcher Formen der Natur, welche aus inneren Gründen und durch äußere Veranlassungen dem Künstler näher liegen, als andere. Die Forschungen dieser Art zerfallen in anatomische und optisch-perspectivische.

Die zweyte besteht in Beobachtung gemuthender und bedeutsamer Züge, Lagen und Bewegungen der Gestalt; und diese erheischt um fruchtbar und ergiebig zu seyn, nicht so sehr sonst empfehlenswerthe Ausdauer und Gründlichkeit des Fleißes, als vornehmlich die leidenschaftlichste Hingebung in den sinnlich-geistigen Genuß des Schauens.

Wenn wir, um ihren verhältnismäßigen Werth zu ermitteln, diese beiden Beziehungen des künstlerischen Studienfleißes gegenseitig vergleichen wollten: so würde uns die letzte unstreitig die wichtigere zu seyn scheinen. Denn setzen wir, was auf einer gewissen Höhe der Kunstbildung nicht wohl zulässig ist, daß der Künstler entweder der einen, oder auch der anderen entsagte, so entbehrte er offenbar mit geringerem Nachtheil allgemeiner, als schon irgend ein Bestimmtes darstellender Züge der Natur; mit geringerem Nachtheil der Richtigkeit, als der Fülle. Verschiedene Beyspiele beleuchten die Wahrheit dieser Bemerkung. Fra Angelico da Fiesole, Benozzo Gozzoli, Domenico Ghirlandajo, und ähnliche Maler ihrer Zeit und Richtung entbehrten ohne Zweifel der Kenntniß allgemeiner Bildungsgesetze der menschlichen Gestalt; dagegen können die besten unter den Zeitgenossen der Carracci im Ganzen für einsichtsvolle Zeichner gelten. Aber die ersten sind eben so reich an einzelnen Wahrnehmungen gemuthender und bedeutender Züge der Natur, als jene anderen beschränkt auf wenige und gleichförmige Durchschnittsvorstellungen. Daher hoben sich, seit-

dem man, in Bezug auf gewisse Aeußerlichkeiten der Kunst, seine Ansprüche herabgestimmt, in Bezug auf das geistige Interesse sie gesteigert hatte, die einen in der Meinung und selbst im Handelswerthe, während die anderen eben so tief unter ihre frühere Schätzung herabsanken. Dieses Beyspiel indeß dürfte der Anfechtung unterliegen, da mancherley noch immer streitige Kunstansichten der Modernen zum Theil eben um diesen Gegensatz sich herumdrehen. Nehmen wir deßhalb ein anderes zur Hand, welches über allen Partheyzwist erhaben ist, nemlich das gegenseitige Verhältniß der größten Künstler neuerer Zeiten, des Raphael und des Michelagnuolo. Der letzte vertritt hier die Erkenntniß allgemeiner Naturgesetze; der erste die Fülle und Lebendigkeit der Anschauungen des Einzelnen. Niemand indeß, meine ich, würde Raphael aufgeben wollen, könnte er nur zu diesem Preise den Michelangelo sich erhalten.

Die deutliche Erkenntniß allgemeiner Naturgesetze hat demnach verhältnißmäßig nur einen untergeordneten Werth, ich möchte sagen, nur einen abhängigen, da sie für sich selbst und entkleidet von den bezeichnenden, unterscheidenden, also nothwendig mannichfaltigen, Zügen der Naturgestaltung in der Anwendung eben nichts Anderes würde gewähren können, als Darstellung allgemeiner Gesetze der Gestaltung und Erscheinung. Auch solche können nun allerdings der Kunst, im Ganzen betrachtet, sehr förderlich werden, indem sie Werke hervorbringen, welche, gleich dem berühmten Canon des Polyklet, Künstler belehren, oder ihnen die Auffassung des Allgemeinen erleichtern. Doch, im Einzelnen genommen, dürfte sie keinem Kunstwerke den Gehalt geben, der ihm jene allgemeinere Theilname erwirbt, auf welche doch gerechnet wird. Denn der Werth einer sicheren Einsicht, einer deutlichen Erkenntniß allgemeiner Naturgesetze zeigt sich nur da, wo sie mit Fülle vereinzelter Anschauungen verbunden, diesen selbst, wie dem, was sie in der Darstellung bezeichnen und ausdrücken wollen, jene Schärfe und Deutlichkeit verleiht, welche wir an durchaus vollendeten Kunstwerken bewundern und lieben.

Allerdings mögen solche Unterscheidungen innerhalb verwandter Beziehungen des Geistes auf den ersten Blick als müßige Spiele des Scharfsinns erscheinen. Erwägen wir indeß, daß eben die Versäumniß solcher Unterscheidungen in diesem besonderen Falle gar Manche veranlaßt hat, das Studium der Naturformen auf eine unersprießliche Weise zu betreiben. Denn aus diesem Grunde allein glauben Viele, bey dem sogenannten Modellzeichnen nicht, was einzig dabey zu gewinnen ist, nemlich einige Gründlichkeit der Einsicht, vielmehr auch Geschmacksbildung und Bereicherung an Vorstellungen zu erlangen, welche doch auf diesem Wege nicht zu erwerben sind; so wie Andere in entgegengesetzter Richtung durch ein flüchtiges Aufhaschen des Mannichfaltigen, was ihnen doch eben nur viele

und verschiedene Züge der Natur gewähren kann, zugleich auch Einsichten in allgemeinere Naturgesetze zu erlangen hoffen. Wir indeß werden aus der eben ausgeführten Entgegenstellung der beiden Hauptbeziehungen des künstlerischen Studienfleißes nunmehr mit Zuversicht folgern können, daß sie nur in seltenen Fällen gemeinschaftlich in Anwendung kommen, weil die eine Ausdauer und Verstand, die andere Lebendigkeit der Empfindung und Behendigkeit der Wahrnehmung voraussetzt; Fähigkeiten, welche theils nicht jederzeit in derselben Persönlichkeit zusammentreffen, theils, wo sie gemeinschaftlich vorkommen, doch nicht wohl in demselben Momente, in derselben Handlung gemeinschaftlich in Kraft treten können. Es wird daher unumgänglich seyn, jene Beziehungen der künstlerischen Wirksamkeit, sowohl im Begriffe zu trennen, als vornehmlich sie in der Ausübung möglichst getrennt zu halten.

Benutzen wir diese Unterscheidung auf der Stelle, um jenes vornehmlich seit dem siebzehnten Jahrhunderte beliebte Modell oder Actzeichnen in sein wahres Licht zu setzen. Daß Uebungen dieser Art unter allen Umständen dem Geiste nicht Mannichfaltiges, sondern einzig Allgemeines zuführen können, erhellt, wie wir bereits bemerkt haben, schon aus sich selbst. Demungeachtet geschieht es häufig, daß man die Aufmerksamkeit des Lehrlings durch allerley malerische Tändeleyen, wie durch wunderbare Stellungen, effectvolle Beleuchtungen und Anderes, zerstreut und von jenem einzig erreichbaren Zwecke ablenkt; oder daß man ihn absichtlich auf Solches zu lenken sucht, was man eben für das Erforderniß einer schönen und geschmackvollen Darstellung hält. Doch wenn man auch, wie hie und da wirklich geschieht, diesen althergebrachten Zerstreuungen der Aufmerksamkeit auf die Gesetze natürlicher Bildung ausweichen wollte, so würde doch das Modellzeichnen für sich allein nicht ausreichen, weil die voraussetzlich bezweckte Einsicht in allgemeinere Gesetze der menschlichen Bildung durch ein bloß äußerliches Beschauen des Nackten nicht wohl kann genügend begründet werden. Allerdings erwirbt der Lehrling, der zum ersten und anderen Male nackte Körper beschaut und sich bemüht, sie aufzufassen und nachzubilden, zu Anfang schon durch äußerliche Besichtigung manches Wesentliche. Doch, nachdem die Frische des Sinnes sich abgestumpft hat, nachdem er erlernt, was durch bloße Beschauung der Oberfläche überhaupt zu erlernen ist, pflegt er, wie hundertfältige Erfahrung bestätigt, das schon Erlernte mehr und minder mechanisch zu wiederholen, jenes ihm sinnlich Vorliegende willkührlich und faustmäßig nachzuahmen; das Nutzloseste und Nachtheiligste, was Künstler überhaupt beginnen können, weil dabey weder etwas Gegebenes erlernt, noch der Geist in freyer Thätigkeit geübt wird. Aus diesem Grunde gleichen sich die Actzeichnungen aller europäischen Akademien; daher unterscheiden sich sogar die

älteren italienischen Acte, deren ich viele gesammelt habe, von den neueren nur durch den Aufdruck der Schule, durchaus nicht durch Eigenthümlichkeiten der Modelle, welche bey so großer Entlegenheit der einzelnen Kunstschulen doch nothwendig unter sich verschieden waren[1]).

Wollte nun eine Kunstschule, welche aufrichtig die Bildung und Förderung ihrer Lehrlinge beabsichtete, diesem Uebel vorbeugen; wollte sie in der Ueberzeugung, daß der gewöhnliche Modellzeichner, anstatt Kenntnisse zu erwerben, vielmehr nur den ihm so nöthigen Natursinn abstumpfe, inskünftige dem Modellzeichnen eine bestimmtere Richtung auf den einzigen Zweck geben, der überhaupt dabey zu erreichen ist: so würde sie, denke ich, dasselbe auf das genaueste mit anatomischen Studien verbinden müssen. Es müßte dasjenige Glied des Körpers, welches in der einen Woche am Todten erklärt und in seine Theile zerlegt dem Künstler bis in seine verborgensten Fügungen bekannt geworden, in der nachfolgenden Woche allein entblößt werden, um an dem lebendigen Vorbilde nun auch die Bestimmung und Handlung und äußere Erscheinung des eben Erlernten aufzufassen. Dieses müßte voraussetzlich nicht nach den gerade vorgefaßten Ansichten vom Malerischen, sondern einzig nach der Empfindung und Gewöhnung des Menschen, der eben zum Vorbilde dient, in alle erdenklichen Richtungen, Lagen und Bewegungen gebracht, und von dem Schüler seinerseits aus dem verschiedensten Gesichtspunkte aufgefaßt und nachgezeichnet werden. Allerdings dürfte Solches bey vollem Tageslichte geschehen müssen; denn der Punkt, von welchem das so häufig angewendete künstliche Licht ausströmt, steht dem Modell unausweichlich so nahe, daß die Strahlen viele vorragende Theile umfließen, und daher dem ungeübten Auge vieles als eine Fläche erscheinen machen, was wirklich schon Abänderungen der Form enthält; unangesehen, daß die Nachtbeleuchtung jederzeit der deutlichen Reflexe entbehrt, mithin die ganze Schattenseite der Beobachtung unzugänglich macht. Wäre dann der menschliche Körper auf die angegebene Weise seinen Theilen nach gründlich durchgenommen worden, so möchte es endlich an der Zeit seyn, auch auf das Ganze zu gehen, und abwechselnd die Gestalt auch in ihrem Zusammenhange und mehr in Hinsicht ihrer allgemeineren Verhältnisse und Vergliederungen nachzuzeichnen. Wollte man alsdann noch weiter gehen, und den Lehrling auch in schneller Auffassung der Bewegung und Handlung üben, so müßte dem Vorbilde die Wahl der Stellungen überlassen bleiben, damit nichts Erzwungenes zum Vorschein komme; damit der Lehrling nicht sehe, was er sobald als möglich zu vergessen hat. Bey letzteren Uebungen müßte die jedes-

[1]) Dieses bemerkte schon Carstens, dessen Leben von Fernow. S. 134.

malige Stellung so vorübergehend seyn, daß Jünglinge daran lernen, ihrem Geiste die Spannung und besonnene Entschlossenheit zu geben, welche die Auffassung des Mannichfaltigen und Flüchtigen erfordert.

Indeß fragt es sich wohl, ob die Entwickelung der nöthigen Behendigkeit im Aufgreifen des Vorübergehenden und Flüchtigen methodisch befördert werden könne; ob sie nicht vielmehr ganz aus dem eigenen Bestreben des Lehrlings hervorgehen müsse. Denn in der Beziehung des Studienfleißes auf das schnell zu erfassende Mannichfaltige, Völlige, Lebensreiche der Naturformen verschmilzt sich der Zweck, Formen der Darstellung zu gewinnen, so innig mit den Anregungen des Gemüthes und Geistes, welche die Natur dem Künstler in Fülle gewährt, daß diese Uebung nicht wohl ohne Lust und Liebe anzustellen ist, welche sicher weder zu lehren, noch einzuflößen sind. Ueberhaupt scheint es, daß man kaum ungestraft den Schleyer lüften könne, welcher die geheimnißvollen Beziehungen unter den gestaltenden Kräften beider, der Natur und des Künstlers, bedeckt; gewiß glaubte ich verschiedentlich wahrzunehmen, daß Künstler, welche nicht durch einen allgemeinen Zug und Hang ihrer Seele, sondern mit kaltem Bewußtseyn des Zweckes von der Natur gleichsam nur Formen erborgen wollten, in ihren Erwartungen gänzlich getäuscht wurden und ihren Zweck verfehlten.

Wie wichtig es sey, diese gegenseitige Anziehung, dieses geheimnißvolle Band, was Natur und Kunst umschlingt, unaufgelöst und straff zu erhalten, scheint nun allerdings selbst denen nicht so gänzlich einzuleuchten, welche ihre, nach der Ansicht der Manieristen, willkührlichen und mehr als natürlichen Kunstformen durch eine gewisse allgemeine Naturgemäßheit, Gesetzmäßigkeit, oder wie einige sagen, Naturnothwendigkeit bedingen[1]). Sowohl aus der Wortbildung dieser Ausdrücke, als aus einzelnen Anwendungen und Beyspielen erhellet zu Genüge, daß diese schon etwas herabgestimmten Anfoderungen unserer theoretischen Idealisten nur solches angehe, was ich so eben als gründliche und wissenschaftliche Naturstudien bezeichnet und ausgesondert habe. Gewiß sind auch diese Studien auf einer gewissen Höhe der Kunst ganz unumgänglich. Indeß haben wir schon oben gesehen, daß sie wohl die Darstellung befördern, doch für sich allein auf keine Weise alle Foderungen einer guten und faßlichen Darstellung erfüllen können; und wenn es noch anderer Beyspiele bedürfte, würden wir

---

[1]) Unter den verschiedenen Bezeichnungen dieser Ansicht, welche über die neueste Literatur der Kunst und der Arch. verstreut sind, ist folgende besonders merkwürdig (Böttiger, Archäol. der Malerey. S. 145): „Die Nothwendigkeit des Gesetzes mit der Liebe zum Idealen gatten." — Vgl. Heinr. Meyer, Kunstgesch. Abth. 1. S. 36.

unter den neueren Schulen von einiger Gründlichkeit des Wissens nächst der bolognesischen auch die neueste französische anführen können, welche bey ausgezeichneter Kenntniß allgemeiner Bildungsgesetze der Natur an bezeichnenden und darstellenden Formen so arm ist, als jedem bekannt, welcher ihre Werke ohne vorgefaßte Meinung betrachtet hat. Demnach wird uns jene kalte und überlegte Auseinandersetzung, in welcher der Natur gleichsam durch Abfindung ihr Recht abgedungen wird, durchaus nicht genügen können; im Gegentheil würden wir befürchten müssen, daß auf diesem Wege nicht einmal Solches zu erreichen steht, was den consequenteren Manieristen, oder, wie sie selbst sich nennen, Idealisten nicht abzusprechen ist, nemlich Einheit des Gusses. Für diese, vermuthe ich, fürchtete Bernini, als er die Möglichkeit bezweifelte, durch mechanische Zusammensetzung des einzelnen Schönen verschiedener organischer Körper übereinstimmende Gestalten hervorzubringen. Einer kalten, zerlegenden Prüfung, einem vornehmen Herabschauen auf die Werke der Natur, gleich dem, welches unsere gemäßigteren Idealisten empfehlen, würde nun freylich eine solche Verschmelzung nimmer gelingen können; wohl aber gelingt es der unbedingten, leidenschaftlichen Hingebung in den Eindruck des Einzelnen, in diesem die geheimeren Fäden aufzufinden, welche in den einzelnen Naturgestalten das Untergeordnete mit dem Herrschenden, das Besondere mit dem Allgemeinen verknüpfen. Dem geheimen Zuge also, welcher für bestimmte Kunstaufgaben Begeisterte zu diesen verwandteren Naturformen hinüberzieht, werden wir ruhig überlassen können, das erwartete Wunder, das Kunstwerk, zu bewirken. Wo aber Begeisterung und Liebe fehlt, da wird es überhaupt zwecklos seyn, im Einzelnen nachzubessern und Mäßigung[1]) zu empfehlen, möge diese nun in bestimmten Fällen wünschenswerth seyn, oder auch nicht.

---

[1]) Winckelmann und . Jh. S. 277. heißt es von den Caracci: „sie bedienten sich der Natur weislich um ihren Darstellungen das Wahrscheinliche, den Formen das Mannichfaltige zu geben." — Heinr. Meyer Kunstgesch. Abtheil. 1. S. 36. zeigt dort, nach den Worten des Index, s. v. Ideal, wie in den Werken der Zeit des Ueberganges vom hohen zum schönen Style, Idealbegriff und naturgemäße Wahrscheinlichkeit vereinigt worden. Also nur der Wahrscheinlichkeit und der Abwechselung willen (wie in den oben berührten Ausfüllungen sogenannter leerer Idealbildungen durch individuelle Züge) hätten sich, nach der Ansicht der ang. Schriftst., die Künstler bestimmter und ausgezeichneter Schulen der Natur genähert? Nicht das Bedürfniß, darstellende Formen sich anzueignen, nicht Hingebung in die begeisternden Anregungen der Natur, nur das Bestreben etwas Sinnestäuschung und unterhaltende Mannichfaltigkeit der Erscheinung hervorzubringen, hätte die griechischen und spätere Künstler veranlaßt, sich der Natur, umsichtig und mißtrauisch, anzunähern? —

Doch auch dem bloßen Gedanken nach, dürften wir Solchen, welche in derselben Form (von denen rede ich, welche unter idealen Formen nicht bloß Darstellungen eines Geistigen, sondern eine eigene Art reeller Formen verstehen)[1] eine gedoppelte Beschaffenheit, die natürliche und die künstliche, vereinigen wollen, die Frage vorlegen: wo sie denn in den Naturformen die Grenze der Gesetzmäßigkeit ziehen wollen, da es doch am Tage liegt, daß die kleinste Fiber, sogar das scheinbar Zufällige selbst, eben sowohl allgemeinen Naturgesetzen unterliegt, als das Knochengebäude und Muskelsystem, welche sie hier vielleicht allein im Sinne haben! — Sollten diese Kunstgelehrten wirklich überzeugt seyn, daß Darstellungen des überschwenglich Großen und Herrlichen, welche sie voraussetzlich im Sinne haben, durch ein solches Räthsel der Trennung des organisch Vereinten, der Vereinigung des Entgegengesetzten deutlicher erklärt werde, als, indem den Naturformen in ihrer Gesammtheit die Kraft zugestanden wird, mit vielem Anderen auch das Schöne und Erhabene bestimmter Vorstellungen des Geistes auszudrücken; dem Künstler aber die Fähigkeit, die ursprüngliche Bedeutung der Naturformen zu fassen, sie zu unterscheiden, und für jede sich darbietende Kunstaufgabe nach den Umständen die angemessenste aufzufinden; sollte er auch eben diese ihm einwohnende Fähigkeit nicht immer in Worten erklären, nur in seinen Werken sie darlegen können.

Doch stellet sich dem rechten Verständniß der Naturbeziehungen des Künstlers noch immer jener schwankende Naturbegriff entgegen, dessen Verkehrtheit und Mißlichkeit ich bereits erwiesen habe. Denn hätten die Kunstgelehrten nur erst sich dieses widerstrebenden Wortgebrauches entledigt, so würden sie aufhören, was ihnen in Bezug auf ein bestimmtes einzelnes Modell ganz richtig scheint, auf die Gesammtheit der Natur zu übertragen, woher höchst wahrscheinlich, und hie und da selbst erweislich, die große Sorglichkeit entstanden, mit welcher das Naturstudium in vielen Kunstschriften noch immer bedingt wird. — Hier kommt aber auch noch dieses in Frage, ob es überhaupt möglich sey, auf so kühle und frostige, bedenkliche und mäkelnde Weise der Naturform, wenn auch nur das Mindeste, geschweige denn ihr Bestes abzugewinnen.

Gewiß wird Niemand läugnen wollen, daß der Mensch überhaupt, welche Beziehung und Anwendung er den Thätigkeiten seines Geistes wohl gebe, doch, was er mit Lust und Liebe ergreift, oder mit Achtung und Ehrfurcht vor dessen Zweck und Gegenstand, jederzeit viel leichter und besser zum Ende bringen wird,

[1]) Böttiger a. a. O. S. 353. (Von der älteren griech. Malerey.) — „So wurde, wo das Ideal noch nicht erreicht werden konnte, wenigstens das Geistige und Heilige der Kunst schon gehandhabt." Also unterscheidet dieser Gelehrte in Bezug auf die Kunst Ideales und Geistiges.

als Solches, was er durchaus kalt und nüchtern, oder gar mit einer vornehmen Geringschätzung behandelt. Weshalb denn sollte nur eben in der Kunst das Gegentheil statt finden? Wenn daher die Bekenner jenes Schaukelsystems einmal sich dazu verstehen, der Kunst Naturgemäßheit einzuräumen, so werden sie auch davon abstehen müssen, vom Künstler zu fodern, daß er solchen, so seltsam bedingten Antheil Natürlichkeit mit einer durchaus unergiebigen, ja unerträglichen Nüchternheit in sich aufnehme und gleichsam seinen Werken nur äußerlich anhefte. Möchten sie doch nur, wenn es ihre Befangenheit gestattete, Kunstwerke, so aus der Nachfolge ihrer Lehre hervorgegangen, in ihrem wahren Lichte sehen, und in ihnen wahrnehmen können, wie seltsam darin widrige Modellzüge mit willkührlicher Ungestalt gegattet sind; wie diese einander widerstrebenden Elemente, ohne alle Einheit des Gusses, nur ganz äußerlich und ohne inneren Verbandes zusammenhaften![1])

Gehen wir aber in die besonderen Verhältnisse der Kunst ein, so wird es wohl sogar denen, welche die Kunstformen in sogenanntem Ideale vereinfachen wollen, doch klar seyn, daß, wie die Zwecke der Kunst auch bey der einseitigsten Richtung des Geistes doch nothwendig viele und mannichfaltige sind, so auch die Formen, welche die Darstellung erheischt, verschiedene und mehrfache seyn müssen. Nehmen wir nun an, daß ein Künstler, im Sinne des eben berührten bedingten Naturstudiums, die natürlichen Formen ohne alle Wärme, ja sogar mit einer gewissen Geringschätzung betrachtend, solche nicht früher in Anspruch nehmen wollte, als nachdem ein bestimmter Kunstzweck sich dargeboten[2]), den zu erreichen er etwa jener zu bedürfen glaubte; so dürfte auf der einen Seite die rechte und paßliche Form nicht immer zur Hand seyn; auf der anderen der Künstler selbst sehr ungeübt, aus dieser, welche sie auch sey, doch immer ihm ungewohnten Naturform den rechten Vortheil zu ziehen. Wäre dem also, wie ich bestimmt zu wissen glaube, so würde der Künstler gewiß genöthigt seyn, sowohl seine Vorstellung bey Zeiten und vor aller Aussicht auf künftige Verwendung mit vielen und mannichfaltigen Formen zu erfüllen, was ohne lustiges und freudiges Umherschauen nicht wohl zu erreichen steht, als anderntheils sich unablässig in der Aneignung einzelner Naturformen einzuüben, damit eine wesentliche Fertigkeit der Kunst ihn nicht verlasse, da, wo er deren am meisten bedarf. — Doch gilt dieses nur technische Vortheile. Wie aber wäre die Natur, wie

---

[1]) Carstens fand, nach Fernow in dessen Leben S. 134. in den Arbeiten, welche seiner Zeit in dieser Richtung beschafft wurden: ein widriges Gemisch von Antike, gemeiner Modellnatur ꝛc. Vergleiche die Zweifel über das Ergebniß dieser Richtung künstlerischer Studien Anm. 477. Band IV. der neuen Ausg. Winckelmanns. — [2]) S. die Herausg. Winckelmanns, Kunstg. Bd. IV. Anmerk. 158.

ich oben berührt habe, nicht bloß die einzige Quelle darstellender Formen, vielmehr auch zugleich die ergiebigste, unerschöpflichste Quelle aller künstlerischen Begeisterung? wenn Solches, was die künstlerische zu einer eigenthümlichen Geistesart macht, nicht anders gründlich erweckt, wenn das eigenthümliche Wollen der einzelnen Künstler nicht anders seiner selbst deutlich bewußt werden könnte, als durch die rückhaltloseste Versenkung in das ihm nächstverwandte Naturleben?

Zwiefach ist jegliche Leistung der Kunst von außen bedingt; einmal durch die geschichtliche Stellung des Künstlers, dann durch die örtliche Gestaltentwickelung der Natur, die ihn umgiebt. Die geschichtliche Stellung giebt dem Künstler die Richtung; von dieser Seite angesehen, stehet er mit dem gesammten Geistesleben seiner Zeit, oder doch seines Volkes in einem für jeden Theil ersprießlichen Wechselverhältniß. Aber die örtliche Naturentwickelung bestimmt, in wie weit er die Richtung, welche sein Geist und sein Gemüth durch den Begriff erhalten, mit Aussicht auf ein fröhliches Gelingen verfolgen könne. Die Kunsthistorie zeigt kein Beyspiel, daß Künstler durch den Begriff über die Anregungen hinaus begeistert werden könnten, welche die Natur ihnen eben gewähren will. Die griechische Kunst veränderte schon im alten Rom, wenn wir frostige Nachahmungen hintansetzen, und uns an die genialischen Darstellungen römisch bürgerlicher Größe halten wollen, mit ihrem Streben zugleich auch den Charakter. Sogar, was man den Griechen nachahmte, erhielt den Aufdruck italischer Eigenheiten[1]). Auf das mannichfaltigste unterschieden sich aber auch die neueren

---

[1]) Niemand, wie ich glaube, hat jemals bemerkt, oder doch die Bemerkung ausgesprochen, daß in einigen Theilen Italiens, welche die germanischen Einwanderer weniger, oder gar nicht eingenommen und durchwohnt haben, nemlich in den Niederungen der Etsch, und vornehmlich im Bezirke von Rom (dem Ducatus Romanus des früheren Mittelalters) ein eigenthümliches Verhältniß in der Haupteintheilung des Körpers vorherrscht, welches sowohl von dem deutschen, als von dem altgriechischen durch verhältnißmäßige Länge des Leibes, Kürze des Untergestelles sich unterscheidet. Dieser Mangel zeigt sich zu Rom nicht selten, wenn auch minder auffallend, sogar in schönen Modellen, wie kürzlich noch in dem, Künstlern bekannten, Saverio. — Da wir nun dieselbe Eigenthümlichkeit in vielen römischen Bildnißstatuen wahrnehmen, da sie sogar in vielen Darstellungen von Göttern und Helden vorkommt, welche den Aufdruck bekannterer Kunstmanieren der Kaiserzeit tragen (der Standbilder auf den Rückseiten der Kaisermünzen nicht zu gedenken); so werden wir auf der einen Seite nicht anstehen können, sie in diesen aus dem wiederholten Eindruck ähnlicher Bildungen zu erklären, auf der anderen aber allenthalben, wo wir in Statuen den verlängerten Unterleib, die verhältnißmäßig kürzeren Beine erblicken, auf römische Arbeit zu schließen. — Sogar Raphael vertauschte nach längerem Aufenthalte zu Rom die schlanken florentinischen und umbrischen Gestalten, welche wir in der Grablegung und Disputa sehen, gegen die gedrungene, kurze Bildung der Römer.

Schulen, selbst als sie noch in ähnlicher Richtung begriffen waren, durch den Aufdruck der Oertlichkeit[1]), so daß, wenn wir Copien und Nachahmungen ausnehmen, welche eben dem ächten Barbaren am leichtesten zu gelingen pflegen, alle wirklich werthvollen Schulen der alten, wie der neuen Welt unläugbar ein eigenthümlich-örtliches Ansehen haben. Gewiß also können Künstler, deren geschichtliche Richtung falsch, oder doch niedrig ist, wohl, gleich vielen Holländern des siebzehnten Jahrhunderts, den Anregungen, welche die Natur ihnen gewähren will, minder entsprechen, doch nimmer durch den Begriff so weit über sie hinausgehoben werden, als unsere mancherley Idealisten voraussetzen.

Genau genommen geht es den Künsten des Begriffs nicht so gar viel besser; doch haben sie den Vortheil der unbestimmteren Darstellung. Denn so schwer es seyn mag, in einer Sprache, der von Natur etwas Plattes, Lächerliches oder Kleinliches anklebt, tragische und heroische Wirkungen hervorzubringen, so gewöhnt man sich doch allgemach an ihre Aeußerlichkeiten und, was im Grunde schwimmt, erhält am Ende die Gestalt, welche die Phantasie ihm aufdrücken will. Der Künstler aber erschöpft seinen Gegenstand, bis auf den Grund, und Alles, was er falsch gedacht, schief aufgefaßt, ungenügend gearbeitet, liegt nackt und bloß vor aller Augen da. Auf einer Täuschung zwar beruht es, wenn wir dem Dichter glauben, er habe sich weit über seine geschichtliche Befangenheit hinaus in ferne Welten versetzt. Doch eben weil diese Art der Täuschung dem

---

[1]) Göthe, aus meinem Leben, zweiter Abtheilung, erster Theil, S. 207. „Als ich bey hohem Sonnenschein, durch die Lagunen fuhr, und auf den Gondelrändern die Gondeliere leicht schwebend, bunt bekleidet, rudernd betrachtete, wie sie auf der hellgrünen Fläche sich in der blauen Luft zeichneten; so sah ich das beste, frischeste Bild der venetianischen Schule. Der Sonnenschein hob die Localfarben blendend hervor, und die Schattenseiten waren so licht, daß sie verhältnismäßig wieder zu Lichtern hätten dienen können. Ein gleiches galt von dem Wiederscheinen des meergrünen Wassers. Alles war hell in Hell gemalt, so daß die schäumende Welle und die Blitzlichter darauf nöthig waren, um ein Tüpfchen aufs i zu setzen." Diese meisterlich herrliche Schilderung war, wenn sie einmal geraubt werden sollte, nicht wohl zu theilen und abzukürzen. — Die auffallende Oertlichkeit der italienischen Städteschulen (in Italien giebt es größere Verschiedenheiten der Abkunft und der climatischen Einwirkung als unter uns) fiel sogar einem italienischen Maler moderner Richtung, Hrn. Camoccini, auf, als er 1810 veranlaßt war, den Norden zu besuchen. — Vergl. die geistreichen Winke über das Verhältniß des Rubens zur ihn umgebenden Natur im Athenäum B. 1. Stck. 2. S. 47. — Jomard (in Descr. des l'Egypte), sur les Momies des Hypogèes de Thèbes, fand die Knochenbildung der Mumien in Uebereinstimmung mit den Gestaltungen ägyptischer Kunst. In wie fern er richtig gesehen, ist wohl bey der Entlegenheit der Denkmale hier nicht mit Sicherheit zu entscheiden.

Künstler nicht zu Hülfe kommt, muß er, wie endlich selbst die Schönheitslehre zugeben wird, vieles an sich selbst ganz Wünschenswerthe sich versagen.

Nicht herabstimmen, nein ermuntern möge diese Erinnerung, Solches, was nach den Umständen allein geschehen kann, ganz zu thun; die kurze Zeit, welche der jugendlichen Empfänglichkeit gewährt ist, nicht in hoffnungslosem Sehnen hinzubringen [1]), wie dem geschieht, welcher die rednerischen Wendungen, durch welche die Sterblichen sich über die Bedingtheit ihres Daseyns hinauszureden lieben, für baaren Ernst nimmt. Allerdings soll der Künstler sich sittlich bestimmen lassen zum Wahren, Rechten und Guten; doch nimmer sich überreden, über das angeborene Maß seines Talentes, über seine geschichtliche Stellung und natürliche Umgebung hinaus zu wollen. Denn nur dieses liegt in der Macht seiner Entschließungen, ob er das verliehene Pfund inneren Lebensgeistes und äußerer Anregungen freudig und rüstig verschmelze und einige, was unter allen Umständen gute und reichliche Früchte bringt. Ueberhaupt ist in der Kunst Raum für mancherley Gaben und mancherley Beziehungen desselben Bestrebens. Wenn ihr ein rechtes Gedeihen beywohnt, blüht sie nicht bloß in den Treibhäusern der Hauptstädte, in den Prunksälen der Reichen, oder zur Befriedigung gelehrter Grillen, vielmehr verbreitet sie sich über Alles, was nur den Aufdruck der Gestalt zuläßt, und beherrscht, wie in den glücklichsten Zeiten der alten und der neueren Kunstbildung, sogar das Handwerk. Auch bey minder günstigen Umständen der Kunst findet das untergeordnete Talent seine Stelle, indem es bald in sinnlich vorliegenden Formen der Natur durch bloße Macht der Empfindung auf ihr Schönes und Bedeutendes trifft, bald wieder durch technische Gewandtheit höhere Bestrebungen stützt und trägt; und mächtige Geister werden Alles, was sie mit Ernst und Tüchtigkeit ergreifen, wie gering es an sich sebst sey, doch unumgänglich in ihr Lebensblut verwandeln und als ihr eigenes wieder ausgebären.

Möchte es mir in den voranstehenden Zeilen gelungen sein, meinen Gegenstand mit überzeugender Deutlichkeit aufzufassen und darzulegen! Doch fürchte

---

[1]) Am leichtesten nehmen gerade die edelsten Gemüther diese Stimmung an, weshalb der Verlust, welcher daraus entsteht, nur um so mehr zu beklagen ist, und dringend auffordert, ihn auf alle Weise abzuwenden. — Bis zur Absichtlichkeit durchgebildet zeigt sich die Sehnsucht nach vergangener Herrlichkeit in einer Aeußerung des Petrarca, welche Hr. Hofr. H. Meyer zur Andeutung seines eigenen Standpunktes, als Motto, seiner Kunstgeschichte vorangestellt. Wäre es nicht gewiß, daß Petrarca an dieser Stelle, als warmer Patriot, den bürgerlichen Verfall seines Vaterlandes im Sinne hatte, wäre es, wie bey einigen Neueren, ein bloß ästhetischer Ueberdruß an den Ecken und Schärfen der Gegenwart: so dürfte man doch bezweifeln, ob der weiche moderne Dichter, hätte das Schicksal ihn plötzlich in antike Lebensverhältnisse versetzt, sich darin so ganz behaglich gefühlt haben könne.

ich, daß seine Theile durch mancherley Abschweifungen so weit auseinander gerückt worden, daß es nöthig sein dürfte, sie noch einmal im Ganzen zu überschauen.

Darlegen wollte ich, daß die Formen, vermöge deren Künstler ihre Aufgaben, die sinnlichsten, wie die geistigsten, darstellen, ohne einige Ausnahme in der Natur gegebene sind. Zu diesem Zwecke habe ich im Gefolge der Kunstgeschichte erinnert, daß im Alterthume, wie selbst in den besten Zeiten der neueren Kunst, diese Wahrheit nirgendwo bezweifelt wurde; daß man erst spät, in sehr modernen Zeiten auf die Grille verfallen ist: daß nicht bloß der Gegenstand, vielmehr auch die darstellenden Formen selbst der Erfindung, oder doch der freyen Auffassung des Künstlers angehören können; noch später: daß solche der Erfindung des Künstlers durchaus angehören müssen. Darauf habe ich daran erinnert, daß eben diese Ansicht in den letzten Jahrhunderten eine Fülle der schönsten Talente in sich selbst aufgerieben hat, indem ihre Geschicklichkeit zwecklos in solches ausartete, was wir im schlimmsten Sinne Manier, oder leere Fertigkeit der Hand nennen.

Ferner habe ich gezeigt, wie dieser verderbliche Irrthum durch den gleichzeitig entstandenen, beschränktesten Naturbegriff der Künstlersprache ein gewisses Ansehen von Richtigkeit erhalten, indem man nun, was in Bezug auf bestimmte Modelle wahr zu seyn schien, unbewußt auf die Gesammtheit des Erzeugten, ja auf die zeugende Grundkraft selbst übertrug. Endlich zeigte ich, wie diese Ansichten der verwerflichsten Kunstrichtung, als Vorbegriffe, in die Systeme gelehrter Geschichtschreiber und philosophischer Theoretiker der Kunst übergegangen, und diese verhindert, deutlich aufzufassen: daß die Darstellung der Kunst auch da, wo ihr Gegenstand der denkbar geistigste ist, nimmer auf willkührlich festgesetzten Zeichen, sondern durchhin auf einer in der Natur gegebenen Bedeutsamkeit der organischen Formen beruhe; wie ferner eben dieselben Kunstgelehrten, den vollen Werth, die ganze Bedeutung natürlicher Formen verkennend, und dennoch aus Vernunftgründen der Natur einige Rechte einräumend, auf die unentschiedene Ansicht verfallen sind: daß Künstler nur unter gewissen Einschränkungen und Bedingungen dem Eindruck natürlicher Formen sich hingeben dürfen. Dagegen bestand ich, mit Hindeutung auf die Erfolglosigkeit so anorganischer Verknüpfung des Natürlichen und Künstlichen der Form, auf den Grundsatz: daß Künstler sich dem Eindruck der natürlichen Formen ganz rückhaltlos hingeben müssen, sowohl weil diese die einzigen allgemeinfaßlichen Typen aller Darstellung durch die Form in sich einschließen, als auch, weil sie für Künstler eine unversiegbare Quelle geistiger Anregungen sind, da auch die Natur sich gefällt, was immer der künstlerischen Auffassung werth ist, in ihren mannichfaltigsten Formen auszudrücken und darzulegen.

Einiges indeß, dessen halbdeutliche Wahrnehmung manche Archäologen und Kunstgelehrten veranlaßt hat, jene manieristische Ansicht für begründeter zu halten, als sie wirklich ist, bleibt uns, wie wir oben versprochen, noch zu erörtern übrig.

Denn schon bey Beleuchtung der verschiedenen Begriffe vom Idealen der Kunst hatte ich angedeutet, daß die Alterthumsforscher in zween die Kunst des classischen Alterthumes begleitenden Umständen eine gewisse Bestätigung des Vorbegriffes zu finden geglaubt, den sie nun einmal aus den Kunstansichten der Manieristen sich angeeignet. Diese Umstände nannten wir: den Typus und den Styl. Ueber den Typus, oder über die Gleichförmigkeit in der Darstellung gleicher, oder doch verwandter Kunstaufgaben, werden wir leicht hinweggehen dürfen. Er ist gedoppelter Abkunft und Art. Denn zum Theil entspringt er aus einer Nachwirkung jener ältesten Bezeichnungsart von Begriffen und Gedanken, welche wir von der reinen Kunstbetrachtung ausschließen, weil diese Eigenschaft der griechischen Kunst, künstlerisch angesehen, nur in so fern in Betrachtung kommt, als sie überall mit bewundernswürdiger Feinheit dem eigentlich Künstlerischen angelegt ist; im Uebrigen fällt sie, wie oben gezeigt, der historischen Archäologie anheim. An solchen Stellen aber, wo eben diese Gleichförmigkeit ganz kunstgemäß ist, entstehet sie eben aus jener in der Natur gegebenen Bedeutsamkeit der Form, vermöge welcher bestimmte Ideen nur in bestimmten Formen sich künstlerisch ausdrücken können. Demnach ehrt sie gleich sehr den Natursinn, als die religiöse Strenge, mit welcher altgriechische Künstler ihre Aufgaben aufgefaßt; also bestätigt sie nicht etwa die Ansicht der Manieristen, vielmehr die Ueberzeugung, welche wir eben begründet und erläutert haben.

Der Styl aber wird eine längere Abschweifung, vielmehr eine eigene Betrachtung erfordern, da man bis dahin weder über die Bedeutung dieses Wortes, noch über die Wahrnehmung, welche ich damit zu verbinden geneigt bin, so gänzlich einig und im Reinen ist.

Schon die alten Römer übertrugen das Bild des stylus, des Griffels, oder des Werkzeuges, durch welches sie ihre Gedanken und Entwürfe auf Wachstafeln einzugraben pflegten, auf allgemeinere Vorzüge der Schreibart. Wir haben bekanntlich mit dem Begriffe auch das bezeichnende Wort von ihnen angenommen. Die neueren Italiener indeß, denen wir einen großen Theil unserer Kunstworte verdanken, weil sie zuerst Dinge der Kunst mit einigem Erfolge behandelt haben, hatten längst aufgehört mit Griffeln zu schreiben, als in dem berühmten Sonett des Petrarca[1]) dasselbe, nur zu stile erneuerte Wort in

[1]) Auf das Bild seiner Laura. Son. 57. Vergl. Cennino di Drea Cennini trattato etc. c. 8.

dem Sinne eines Zeichnenstiftes wieder auftrat. Daher, aus dem modernen Begriffe eines Werkzeuges der Kunst, stammt die Uebertragung des Wortes auf Vortheile der künstlerischen Darstellung, welche in der That in Italien frühe, in Deutschland und in den übrigen tramontanen Ländern sehr spät vorkommt. Den Italienern aber, denen das Grundbild gegenwärtig blieb, bezeichnete stile, wie maniera, durchaus nur die äußerlichsten Vortheile in der Handhabung der Form, oder des Stoffes, wie die Beywörte, welche sie mit diesem Begriffe zu verbinden gewohnt sind, deutlich an den Tag legen[1]). Winckelmann indeß, der diesen, gleich anderen Kunstausdrücken, von den Italienern annahm, erweiterte ihn sogleich nach seiner durchhin höheren Ansicht, indem er die Manier, den Styl im Sinne der Italiener, mit gewissen Richtungen des Geistes in Verbindung dachte, aus diesen, jenen ableitete. Denn es ist klar, daß seine verschiedenen Kunststyle der Griechen, welche in Aller Munde sind, nicht bloß auf Wahrnehmungen angenommener Artungen des Vortrages beruhen, vielmehr besonders auf der Beobachtung bestimmter Richtungen des geistigen Sinnes auf Edles, Gefälliges, oder Anderes. Der Ausdruck, Styl schöner Formen, welcher in noch neueren Kunstschriften vorkommt, scheint eine entschiedenere Neigung, oder Gewöhnung zum Schönen anzudeuten; denn es ist undeutlich, ob er mehr von bestimmten Richtungen des Geistes, oder nur von Fertigkeiten der Hand zu verstehen sey. — Doch unter allen Umständen möchte es gegen die Ableitung seyn, Solches, was bereits auf der Wahl und Auffassung des Gegenstandes beruhet, also auf der allgemeinen Empfänglichkeit und Richtung des Geistes ganzer Schulen, oder einzelner Meister, mit einem Worte zu bezeichnen, welches ursprünglich ein bloßes Werkzeug bedeutet, also in der Strenge auch bildlich nur von Vorzügen der Behandlung des äußeren Stoffes sollte verstanden werden.

Es ist mir unbekannt, durch welchen Zufall der, obwohl noch schwankende, Stylbegriff vieler Künstler der jüngsten Zeit dem Grundbilde des Wortes sich wiederum angenähert hat[2]). In ihrem Sinne ist Styl nicht mehr, wie bey den Italienern, ein Besonderes und Eigenthümliches, sondern ein allgemeiner, durchhin begehrenswerther Vortheil in der Handhabung des äußeren Kunststoffes. Allerdings ist dieser Begriff bey Vielen noch immer mit Vorstellungen von beliebten Eigenthümlichkeiten einzelner Schulen und Meister verbunden; doch nur,

---

[1]) Stile facile, robusto etc. — [2]) Ich vermuthe, daß dieses damals geschehen, als Carstens, Thorwaldsen und andere Künstler zu Rom den Grund legten zu der mehrseitigen Regsamkeit deutscher Künstler, welche noch immer dauert. S. Fernow Leben des Maler Carstens, S. 246. — Bey Fernow liegt dieser Begriff allerdings noch sehr im Rohen.

weil sie diese Eigenthümlichkeiten für durchaus musterhaft, und gleichsam für ein Allgemeines halten. Also werden wir nicht wesentlich weder vom Wortgebrauch, noch von dem eigentlichen Sinne der besten Künstler dieser Zeit abweichen, wenn wir den Styl als ein zur Gewohnheit gediehenes sich Fügen in die inneren Foderungen des Stoffes erklären, in welchem der Bildner seine Gestalten wirklich bildet, der Maler sie erscheinen macht.

Styl, oder solches, was mir Styl heißt, entspringt also auf keine Weise, weder, wie bey Winckelmann und in anderen Kunstschriften, aus einer bestimmten Richtung oder Erhebung des Geistes, noch, wie bey den Italienern, aus den eigenthümlichen Gewöhnungen der einzelnen Schulen und Meister, sondern einzig aus einem richtigen, aber nothwendig bescheidenen und nüchternen Gefühle einer äußeren Beschränkung der Kunst durch den derben, in seinem Verhältniß zum Künstler gestalt-freyen Stoff[1]. Daß ein solcher vom Dargestellten, wie von den darstellenden Formen verschiedener und unterscheidbarer Stoff in jedem Werke der Kunst vorhanden sey, erhellt aus sich selbst. Weniger vielleicht, daß derselbe unter allen Umständen sich geltend macht, und, je nachdem seine inneren Forderungen erfüllt, oder verletzt worden, bald die Gesammterscheinung der Kunstwerke begünstigt, bald sie, wenn nicht vernichtet, doch stört. Es ist daher von großer Wichtigkeit, diese Foderungen zu erforschen, was nur geschehen kann, indem wir den Stoff ganz für sich betrachten, also denselben von anderem, sey es, Allgemeinem, oder Besonderem der Kunst, in unserer Vorstellung absondern.

Die Foderungen des derben Kunststoffes, deren Erfüllung ich Styl nenne, sind, einmal allgemeine, jegliche Kunstart gemeinschaftlich umfassende; zweytens besondere, nur die einzelnen Kunstarten, jegliche für sich, betreffende.

In Bezug auf den derben und äußerlichsten Kunststoff treffen beide darstellende Künste unter sich, wie mit der Baukunst (welche bekanntlich, nachdem sie der Nothdurft und der Stärke genügt hat, auch nach Schönheit streben darf), nur in einer einzigen Eigenschaft überein: der Erscheinung im Raume. Das allgemeinste, umfassendste Stylgesetz ist demnach: Uebereinstimmung der räumlichen Verhältnisse; eine Schönheit, deren allgemeines Gesetz allerdings noch keinesweges festgestellt worden, noch so leicht festzustellen ist; für welche indeß uns ein Gefühl verliehen worden, dessen Schärfung und Ausbildung dem Künstler besonders obliegt.

---

[1]) Sandrart, teutsche Akad. Theil I. Bch. 2. Kap. 1., definirt die Bildnerey als eine Kunst, „welche durch Abnehmung und Stümmelung des überflüssigen Stoffes dem ungestalten Holz u. s. f. die verlangte Form giebt."

Daß Uebereinstimmung räumlicher Verhältnisse ganz unabhängig von den Foderungen sowohl des Gegenstandes, als der Formen der Darstellung, erstrebt werden könne, zeigt sich zunächst in der Baukunst, wo diese Foderungen einleuchtend wegfallen; in den Werken aber der darstellenden Künste vornehmlich in solchen Dingen, welche in Bezug auf die Darstellung gleichgültig sind und mehr durch ein allgemeines Bedürfniß der Füllung des Leeren herbeygezogen werden.

Wie die Vertheilung und Anordnung solcher Dinge auch in den darstellenden Künsten an und für sich, je nachdem sie wild und verworren, oder gemäßigt und beruhigend ausgefallen, einen Vorzug, oder Mangel begründe, sehen wir bald in geistreichen und verdienstlichen Kunstwerken, denen, gleich den meisten ganz modernen, jene allgemeine Uebereinstimmung fehlt; bald wieder in minder verdienstlichen, ja geistlosen, welche, gleich geringeren Antiken, oder mäßig wohlgedachten Malereyen des italienischen Mittelalters, ihrer sonstigen Mängel ungeachtet, jenen wichtigen Kunstvortheil in überraschender Völligkeit darlegen. In größter Vollkommenheit indeß werden wir den allgemeinen Styl in dne besten Bildwerken des Alterthumes wahrnehmen können, oder in den Gemälden der mittleren Laufbahn Raphaels und seiner vorzüglichsten Zeitgenossen. Obwohl auch aus diesen keinesweges ein allgemeines Gesetz bildnerischer, oder malerischer Anordnungen abzuleiten ist, da mit jedem neuen Verhältniß auch neue Foderungen eintreten, so daß, was dort galt, hier schon nicht mehr anwendbar ist. Sind nun die Künstler in dieser Beziehung ganz auf Sinn und Gefühl angwiesen, so müssen sie auf alle Weise Bedacht nehmen, diese Fähigkeiten durch Prüfung und Unterscheidung des Musterhaften und Fehlerhaften zu schärfen; um so mehr, da die modernen Kunstbegriffe der Composition und Gruppirung, welche offenbar aus einer unbestimmten Wahrnehmung der Vortheile guter Anordnung entstanden sind, auch wenn sie weniger beschränkt aufgefaßt würden, als gemeinhin geschieht, doch für das Bedürfniß nicht ausreichen dürften.

Dieser allgemeine Styl, welcher Kunstwerken wenigstens so viel Vortheil bringt, als der Tact musicalischen Ausführungen, scheint durchaus nur auf den früheſten Stufen der Kunst sich zu regeln und auszubilden. Diese Erscheinung erkläre ich mir aus einer gedoppelten Ursache. Einmal gestattet auf früheren Kunststufen die Einfachheit des Wollens und diesem entsprechender Formen der Darstellung die Aufmerksamkeit ungetheilt auf die inneren Foderungen des derben Kunststoffes zu lenken, den daher die Incunabeln antiker, wie neuerer Kunst ohne Ausnahme und in jeder Beziehung nett und zweckgemäß zu behandeln pflegen. Zweytens aber entsteht besonders eben der allgemeinste, räumliche

Harmonie bezielende Styl aus der Herrschaft, welche die Baukunst[1]) auf diesen früheren Stufen über die bildenden Künste auszuüben pflegt. Wie überhaupt in der Baukunst (Zweck, Vernunft, Realität, Tüchtigkeit, vorausgesetzt, welche ein gesunder und geschärfter Sinn hier nie ohne Widerwillen vermißt) alle Schönheit vornehmlich auf dem Verhältniß der Größen unter sich, wie zum Ganzen beruhet, so gewöhnt sich auch der Bildner und Maler in ihrem Dienste, Solches, was weder vom Gegenstande, noch von den Bildungsgesetzen der Natur so unbedingt gefordert wird, was demnach mehr und minder in seiner Willkühr liegt, dem Maße zu unterwerfen; weshalb es den Künstlern auf ausgebildeteren Kunststufen immer nützlich seyn wird, in Bezug auf Styl die früheren Bildungsstufen ihrer eigenen Kunstrichtung im Auge zu behalten. Betrachten wir nun auch die Stylgesetze, welche theils die Bildnerkunst, theils die Malerey insbesondere angehen[2]).

Der Stoff, in welchem der Bildner seine Formen wirklich gestaltet, ist ohne Ausnahme eine dichte Masse, Holz, Thon, Erz, Gestein, oder Aehnliches; die sichtliche Schwere und Unbehülflichkeit dieses Stoffes wird selbst von den anstelligsten Meistern nie so ganz überwunden, daß sie aufhörte, sich dem Gefühle aufzudrängen. Daher, und durchaus nicht, wie Winckelmann anzunehmen scheint, aus einem sittlichen Grunde, ist dem Bildner das Schwebende, Fahrende, Sausende, Fallende darzustellen versagt, welches Alles, sobald es der Gegenstand begehrt, in der Malerey, die es leicht und bequem vor den Sinn bringen kann, noch gar nicht mißfällig ist, wie es doch seyn müßte, wenn es an sich selbst unsittlich wäre. Dieselbe Beschaffenheit des Stoffes gebietet, daß der Bildner überall, nicht bloß nach einem wirklichen Gleichgewichte strebe, welches nur etwa die Umstehenden sichern dürfte, sondern nach einem in die Augen fallenden, überzeugenden, welches in Statuen, ohne daß man sich immer des Grundes bewußt würde, das Gemüth beruhigt und zugänglich macht. Anschaulich kann man sich von der Richtigkeit dieser Wahrnehmung überzeugen, indem man den ersten Eindruck geringer und schon handwerksmäßig hervor-

---

[1]) Ich weiß nicht, in welchem Sinne Winckelmann (K. G. Bch. IV. Kap. 1. § 29.) behauptet, daß bey den Griechen Bildnerey und Malerey eher, als die Baukunst, zu einer gewissen Vollkommenheit gelangt sey. Anders und weiter gebildet hat die Baukunst sich allerdings in den späteren Zeiten des Alterthumes. In wie fern sie aber im Zeitalter des Phidias und kurz vor ihm minder entwickelt gewesen, als die gleichzeitige Bildnerey, nun gar als die Malerey, darüber läßt uns sowohl Winck., als seine Herausgeber im Dunkeln. — [2]) Fernow a. a. O., will dem Gefühle seiner Zeitgenossen nicht zugeben, daß Malerey und Bildnerey verschiedenen Stylgesetzen unterliegen. Doch verschmolz ihm noch jenes einzig allgemeine Stylgesetz mit den besonderen, deren Ausführung folgt.

gebrachter Statuen des Alterthumes mit dem der gewiß sehr geistreichen Bildnereyen des Michelangelo oder des Johann von Bologna vergleicht. Der Eindruck, den die ersten bewirken, wenn sie etwa, wie in den römischen Villen, im Vorübergehen betrachtet werden, kann nicht anders, als angenehm und beruhigend seyn; bey den anderen hingegen wird man, um in ihre Verdienste einzugehen, vorher den ersten Eindruck zu bekämpfen haben. Auf diese Veranlassung erinnere ich viele Zeitgenossen an den mächtigen Eindruck der ersten sichtlich auf sich selbst beruhenden Statue moderner Zeiten, des Jason von Thorwaldsen. Denn es ist nicht zu berechnen, wie viel dieser Eindruck mitgewirkt, dem Künstler, dessen künftige Größe noch nicht mit Zuversicht zu ermessen war, den Eingang in die öffentliche Meinung zu eröffnen, ihm die Beförderung zuzuwenden, welche nun einmal die vollständige Entwickelung jeglicher Kunstanlage bedingt.

In gleichem Maße versagt dem Bildner die sichtliche Schwerfälligkeit seines Stoffes, das Leichte und Durchscheinende in seiner wirklichen Ausdehnung nachzubilden. Eine Haarlocke erscheint im Gestein, in ihrer wirklichen, oder denkbaren Ausdehnung dargestellt, nicht durchscheinend und leicht, wie sie selbst, sondern als ein schwerfälliger Klotz; und hier machen die bekannten Lockenköpfe römischer Cäsarn nicht etwa eine Ausnahme; daß ihr Lockengebäu auch in Marmor erträglich aussieht, beruht darauf, daß sie frisirten, nicht zwanglos wallenden Haaren nachgebildet sind. Aus demselben Grunde werden mächtige Falten, die in Gemälden nicht selten von großer Wirkung sind, in ihrer ganzen Ausdehnung gemeisselt, oder gegossen eine ungeschlachte, schwerfällige Masse zu bilden scheinen, etwa wie in den sonst so lobenswerthen Statuen des Ghiberti an der Vorseite der Kirche Orsanmichele zu Florenz[1]. Um solchem Uebelstande auszuweichen, muß die Bildnerey aus den zeichnenden Künsten einige, ihrer eigenen Darstellungsweise ganz fremde Hülfsmittel entlehnen und durch den Schein ersetzen, was sie in voller Form nicht ohne mißfällig zu werden nachbilden kann. Diese entlehnten Kunstvortheile bestehen, bald, wie bey den Haaren, in eingebohrten Tiefen von unbestimmtem Umriß; bald, wie bey den Gewändern, in längs der meist bezeichnenden Außenlinien hineingebenden Eintiefungen, welche,

[1]) Es ist an dieser Stelle von überzeugender Beweiskraft, daß Schnitzwerke in leichten, faserigen Stoffen, in Holz und Aehnlichem, einen Grad der Ausladung und des Geschwungenen zulassen, der sogar in Erz, wie viel mehr im Gesteine den gebildeten Sinn schon verletzen würde. Wie in dem wunderbaren Altare Hanns Brügmanns zu Schleßwig, und in einer zierlich geschnitzten Figur von jenem altniederländischen Künstler, den Vasari, mro. Janni Francese, nennt, im letzten Pfeiler zur Rechten des Schiffes der Servitenkirche zu Florenz.

indem sie tiefe Randschatten bewirken, den Anschein dessen hervorbringen, was man darzustellen bezweckt. Wer mit den Bildnereyen des Alterthumes bekannt ist, dem werden hier Beyspiele höchst gelungener Kunstgriffe der bezeichneten Art im Gedächtniß gegenwärtig sein. Beyspiele des Verfehlens solcher Vortheile bietet die moderne Bildnerey in größter Fülle, seltener schon die mittelalterliche, welche in Bezug auf Styl dem Alterthume noch ungleich näher steht[1]), als die mit Michelangelo beginnende moderne.

Noch vieles Andere vermieden die alten Bildner eben nur, weil der derbe Stoff dessen bequeme, oder annehmliche Darstellung versagt. So deuteten sie viele Beywerke mit absichtlicher Rohheit an; denn da Bäume und andere landschaftliche Dinge nun einmal im dichten Stoffe nicht scheinbar zu machen, so wollten sie lieber laut verkünden, daß sie solches durchaus nicht bezwecken, als ein Verlangen anregen, dem sie nimmer genügen konnten. Oder sie milderten häutige und andere weiche Theile, welche bisweilen auf der Oberfläche der Gestalten erscheinen, oder unterdrückten sie durchaus, wenn sie etwa die Darstellung vorkommender Kunstaufgaben nicht wesentlich förderten[2]). Wenn nun Winkelmann in solchen Zartheiten des antiken Bildnerstyles, welche der Wirkung nach seinem Scharfblick nicht entgehen konnten, eine Bestätigung jenes freylich schon mannichfach bedingten Vorbegriffes der Manieristen zu entdecken glaubte; wenn er Vieles, so aus richtig verstandenen Beschränktheiten des derben Kunststoffes hervorging, aus den inneren Foderungen der dargestellten Ideen erklärte, so werden wir nunmehr darüber hinaussehen dürfen.

Schwieriger ist es unstreitig, die besonderen Stylgesetze der Malerey anzu geben, welche an sich selbst minder deutlich am Tage liegen, als die bildnerischen; woher es sich erklärt, daß man noch in den neuesten Zeiten gelehrt[3]), und vornehmlich in den Akademien versucht hat, den malerischen Styl durch die Nachahmung von Bildwerken zu bilden, welche in ihrer Kunstart musterhaft behandelt und von untadeligem Style sind. Nichts indeß kann im Grundsatz irriger, in der Anwendung geschmackloser seyn, als eine solche Uebertragung der Darstellungsweise der einen Kunstart auf die andere, und gewiß ist jenes schon an sich selbst,

---

[1]) Ueber dem Haupteingange der größeren Kirche zu Saalfeld am Thüringer Walde sah ich vor langer Zeit ein jüngstes Gericht in basso relievo, dessen bildnerischer Styl vortrefflich ist. — [2]) Die Widrigkeit der Erscheinung weicher, schlaffer, halbdurchsichtiger Theile der menschlichen Gestalt in ihrer Uebertragung in dichte, starre, undurchsichtige Körper zeigt sich besonders deutlich in, auf dem Leben abgeformten, Gypsmodellen, welche, wie schön auch die Gestalt sey, welcher sie durch mechanische Mittel abgewonnen, doch eben durch diesen Widerspruch von Form und Stoff nothwendig leichenähnlich und grauenhaft aussehen. — [3]) Fernow a. a. O. und andere ihm sinnverwandte Theoretiker.

als mechanische Uebung angesehen, höchst geisttödtende Zeichnen in den Antikensälen, auch durch die Stylvermischung, die es verbreitet hat, von der nachtheiligsten Wirkung. Denn nach so vielen Andeutungen in den Beurtheilungen neuerer Kunstwerke, ist es auch dem gewöhnlichen Sinne auffallend, wie eben solches, was Statuen ihr sicheres Beruhen giebt, wenn es auf Gemälde übertragen wird, einen gewissen Anschein von Schwerfälligkeit annimmt und zum Umfallen geneigt scheint, wie die colorirten Formen des Apoll in der bekannten Musenversammlung des Mengs an einer Decke der Villa Albani. Diese Wirkung entsteht daher, weil bildnerisch stylisirte Formen den Anschein des Wirklichen und Lebendigen, vermöge dessen die Malerey darstellt, auf gewisse Weise durchkreuzen, indem sie Solches, was in der Bildnerey den Foderungen der Schwere genügte, in die lebendigere, bewegtere Darstellung der Malerey hinüberbringen, wo es zwecklos und sinnverwirrend an Schweres gemahnt, ohne daß dafür ein Grund vorhanden, oder nur denkbar wäre. — Sieht man doch gegenwärtig ein, welcher Nachtheil der modernen Bildnerey seit Michelagnuolo aus dem Wetteifer mit der Malerey erwachsen, welche die andere Kunst in den modernen Zeiten zufällig, oder nothwendig überboten und also vielleicht zur Nachahmung angereizt hatte. Vornehmlich aber sollten Alle, welche Lessings mit Dank gedenken, weil er den Gedanken, wenn nicht ausgeführt, doch angeregt hat: daß Poesie und bildende Künste nach Maßgabe des Stoffes, in welchem sie darstellen, auch jede ihre eigenen Bedingungen und Möglichkeiten einschließen, um sich selbst gleich und getreu zu bleiben, auch in Bezug auf bildnerische und malerische Darstellung die nothwendige Begrenzung anerkennen und in ihren Lehren sie hindurch führen.

Das höchste und unerläßlichste Stylgesetz der Malerey entspringt aus jenem allgemeineren, welches gebietet, in der Anordnung und Vertheilung von darstellenden, oder nur schmückenden und füllenden Formen und Lineamenten, Maß und inneres Verhältniß zu beobachten. Denn, eben weil die Malerey, vermöge des Stoffes, in welchem sie darstellt, Vieles in einem Bild vereinigen kann und daher zu vereinigen bestrebt: so ist in ihr die Uebereinstimmung in den Verhältnissen der Theile in eben dem Maße, als Vielfältiges sich leichter zur Verwirrung hinüber neigt, auch sorgfältiger zu erstreben. Aus einem richtigen Gefühle dieses Stylgesetzes ist die symmetrische Anordnung vieler alten Gemälde entstanden, welche das Vorurtheil späterer Zeiten als gezwungen verworfen hat. Und obwohl diese Anordnung in den himmlischen Versammlungen, welche viele Altargemälde des funfzehnten Jahrhunderts ausfüllen, hier und da aus unzureichendem Können etwas zu sehr ins Steife gehen mag, so müssen wir doch das Stylgefühl, aus dem sie hervorgegangen, um so höher stellen, als es schwieriger

ist, solche Stylgesetze der Malerey zu ermitteln, welche, wie die oben erörterten der Bildnerey, aus Forderungen des ihr eigenthümlichen rohen Stoffes entstehen.

Denn in der Malerey ist jenem gröberen, auf einer gegebenen Fläche färbenden, erhellenden, oder auch verdunkelnden Stoffe nicht viel Allgemeines abzugewinnen; obwohl in der Führung des Stiftes, der Feder, des Pinsels, oder in Tinten und Uebergängen der Farbe, Mängel, oder Vorzüge erscheinen können, so sind diese doch, theils ziemlich unwesentlich, theils nicht wohl unter ein allgemeines Gesetz zu bringen. Allein in Betracht, daß die Malerey unter den bildenden Künsten diejenige ist, welche nicht durch die Form, sondern durch den Anschein von Formen darstellt, ist es denkbar, daß dieser Anschein durch gewisse Kunstvortheile, durch Verstärkungen, Milderungen, Unterlassungen, oder Anderes befördert würde.

Wirklich giebt es Dinge, deren Schein durch die bekannteren Kunstmittel der Malerey nur beschwerlich hervorzubringen ist; welche bald durch ihre Stumpfheit, bald durch ihre Härte und Abgeschnittenheit in Gemälden den Anschein wirklichen Seyns aufheben, welcher in der Malerey nun einmal eine der äußeren Bedingungen glücklicher Darstellung ist. Hierin denn würden wir etwas zu finden glauben, was den Maler bestimmen könnte, Einiges schärfer herauszuheben, Anderes absichtlich zu mildern. In den Lichtmassen der Gewänder, um ein Beyspiel anzugeben, ist es so schwierig die scharfen Umrisse des kleinen Gefältes ohne den Mißstand einer scheinbaren Zerstückelung der Masse anzugeben, daß die besten Maler unter den Neueren, sogar die Wandmalereyen der Alten, in solchen Lichtmassen ihre Umrisse mit willkührlicher Leichtigkeit gleichsam nur angedeutet haben. In einem der glänzendsten Beyspiele des um 1530 plötzlich sinkenden Stylgefühles, in der Madonna del Sacco zu Florenz, kann der entgegengesetzte Fehler in dem vielfältig zerschnittenen Gefälte eingesehen werden, welches das Haupt und die Schultern der Jungfrau umgiebt. Aus gleichem Grunde vermieden die besten Maler ein schwarzes Haupthaar, wo es nicht, wie im Bildniß, vom Gegenstand geboten wird; denn so reizend diese Haarfarbe im Leben zu erscheinen pflegt, so schwer ist es, sie in Gemälden mit dem daran stoßenden helleren Fleische zu gemeinsamen Licht und Schattenparthien zu vereinigen und zu verhüten, daß der grelle Abstich nicht etwa den Anschein zusammenhängender Form aufhebe, wo solcher gefodert wird.

Müssen wir uns nun eingestehen, daß sogar die äußerlich vollendetsten Gemälde doch immer an Fülle und Deutlichkeit so sehr der Erscheinung wirklicher Dinge nachstehen, daß sie nur innerhalb ihrer eigenen Begrenzung für wahr, oder scheinbar wirklich gelten können; so wird aus dieser Voraussetzung ein

anderes Stylgesetz abzuleiten seyn, welches nicht mehr die Theile im Einzelnen, vielmehr das Ganze der Kunstwerke befaßt. Dieses Gesetz befiehlt dem Künstler, durch eine gewisse Gleichmäßigkeit in der Ausführung von Gemälden die Aufmerksamkeit des Beschauers so zu begrenzen, daß er, auch wollend, kaum im Stande wäre, irgend einen Theil des Kunstwerkes für sich allein der Vergleichung mit anderen, außer dem Bilde befindlichen Gegenständen zu unterwerfen. Wir werden später Gelegenheit finden, die Macht einer solchen in sich abgeschlossenen Darstellung an Kunstwerken zu bewundern, welche ganz verschiedenen Stufen der Kunstfertigkeit angehören, da sie eben sowohl in den Werken des Giotto und seiner Zeitgenossen, als in den größten Leistungen neuerer Kunstbestrebungeu sich geltend macht.

Endlich dürfte es nicht minder dem malerischen Style beygezählt werden können, wenn Künstler solches, was sie nicht eigentlich darzustellen bezwecken, vielmehr nur als ein Beywerk betrachtet sehen möchten, durch etwas willkührlichere Gestaltungen dem geistigen Sinne genügend anzudeuten verstehen, ohne doch den äußeren Sinn zu verletzen. Wie die unvollkommenen Ueberrreste antiker Malerey errathen lassen, ward im Alterthume alles landschaftliche Beywerk auf ziemlich willkührliche Weise angedeutet; demungeachtet befriedigt es auch so, weil es keine Ansprüche erweckt, und glücklich im Raume vertheilt ist. Lobenswerth sind, aus demselben Gesichtspunct angesehen, die Landschaften in den historischen Gemälden Raphaels und seiner Zeitgenossen, sogar die Hintergründe seiner früheren und späteren Vorgänger. Obwohl nun eben diese nicht selten von denen getadelt werden, welche alle einzeln vorkommende, oder denkbare Vorzüge in demselben Kunstwerke vereinigt sehen möchten; so dürfte es doch wieder Andere geben, welche einsehen, daß jenes genaue Eingehen in die Formenspiele der Pflanzen, in die linden Wallungen, oder trotzigen Kanten der Erdformen, oder in alle Gaukeleyen der Luft und des Lichtes, welches Alles wir in einem Claudio, Ruisdael und anderen bewundern und lieben müssen, durchaus unvereinbar ist mit den Zwecken der sogenannten historischen Gemälde. Denn diese wirken, indem sie menschliche Verhältnisse darstellen, auf die tiefsten unter den Sinnen, die überhaupt durch Kunstwerke angeregt werden können; jene Vorzüge wieder auf die Oberfläche des menschlichen Daseyns, so daß ihre Verschmelzung sicher nur verwirren würde. Zudem liegt etwas theils telescopisches, theils auch mikroscopisches in der modernen Landschaftsmalerey, welches daher scheint entstanden zu seyn, daß man das schwächere Interesse der außermenschlichen Natur durch Fülle an Gegenständen hat ersetzen wollen, was genau besehen nicht immer zum Zwecke führt; hieraus aber entspringt, da der Historienmaler seine Formen jederzeit dem Auge nahe rückt, ein so schneidender

Gegensatz in den Abstufungen, daß schon deßhalb nimmer eingeräumt werden kann, daß die moderne Behandlung der Landschaft den Hintergründen historischer Gemälde zur Zierde gereichen könne. Uebrigens mögen Manche in dieser Beziehung auf eigenthümliche Gewöhnungen und Handhabungen alter Maler ein übergroßes Gewicht legen. Denn gewiß kommt es nicht so genau darauf an, ob ein Baum, wenn er überhaupt mit richtigem Sinn den Forderungen des jedesmaligen Kunstwerkes untergeordnet worden, so oder anders zugeschnitten sey.

Ueberhaupt wird man nie sorgfältig genug von den allgemeinen Stylgesetzen solche ganz eigenthümliche Gewöhnungen der einzelnen Schulen und Meister ausschließen können, welche sich auf minder wesentliche Beywerke, auf die Landschaft, das Gefälte und Anderes beziehen. Und wollte man durchaus, gleich den Italienern, jenen Antheil an Manier, der auch den besten Kunstwerken als ein minderstörender, wohl auch, als unterscheidendes Merkmal angesehen, nicht unwillkommener Mangel anklebt, mit in den Stylbegriff hineinziehen; so würde man sich doch besinnen müssen, für jene allgemeineren Kunstvortheile einen anderen Namen aufzufinden. Herr Dr. Schorn, dessen Scharfblick und billigen Sinn ich hochschätze, dessen öffentlichen und freundschaftlichen Mittheilungen ich vielfältige Belehrung verdanke, brachte mir schon vor Jahren das Kunstschöne in Vorschlag, ein neues Wort, welches dieser Kunstgelehrte schon früher, nach dem Vorgange Hirts, in seinen trefflichen Studien griechischer Künstler aufgenommen hatte. Bis dahin habe ich mich nicht einmal an den Klang gewöhnen können; doch dürfte dieser, in einer rauhen Sprache, wie die unsrige, nicht so sehr in Frage kommen, als dieses: ob die Grundbegriffe, aus denen er zusammengesetzt worden, mit Solchem, was ich Styl nenne, durchaus vereinbar wären. Das Kunstschöne indeß kann nach dem Beyspiel verwandter Wortbildungen nichts anders heißen wollen, als das Schöne der Kunst. Der Styl aber in dem Sinne, den ich festhalte, ist zwar allerdings ein Schönes der Kunst, aber noch keineswegs der Inbegriff alles Schönen der Kunst; das Kunstschöne scheint also für meinen Stylbegriff zu Vieles zu bezeichnen, oder zu weit umfassend zu seyn. Sehen wir zudem das Kunstwort Styl, auch in den neuesten Kunstbetrachtungen desselben Gelehrten[1])

---

[1]) S. Kunstblatt 1825. Jan. und Nov. Ich räume meinem Gegner, vornehmlich dessen letzter Zuschrift, seine dialectische Ueberlegenheit ein. Die Sache aber, um welche es am Ende ihm selbst ebenfalls nur zu thun ist, wird durch obige Entwickelung an Deutlichkeit und Festigkeit gewonnen haben.

Gegen die Beyspiele, welche Dr. Schorn mir entgegenstellt, habe ich folgendes einzuwenden. Die Aegineten sind, ihrer ersten Bestimmung nach, in Bezug auf Styl,

noch immer nach einer bestimmteren Bedeutung streben, bald an das Edle der Richtung, oder des Gegenstandes, bald wieder an Eigenthümlichkeiten der Künstler sich anschließen, so werde ich um so mehr auf Nachsicht zählen dürfen, wenn ich dasselbe als biesterfrey angesehen und gewagt, ihm einen Sinn unterzulegen, dem es auch von dem Worte abgesehen, gewiß nicht an innerer Begründung fehlt.

Doch muß ich einräumen, daß, wie bey feyerlichen Handlungen Ordnung und Anstand, so auch bei künstlerischen Darstellungen des Edlen und Würdigen Solches, was ich Styl nenne, minder geduldig vermißt werden dürfte, als bey Darstellungen des Niedrigen, oder Ausgelassenen, welchen das sogenannte Malerische oder, wenn ich diesen Ausdruck recht verstehe, eine gewisse sanfte Undulation der Formen genügen mag. Auch sehe ich ein, daß in dem Gesammteindruck von Kunstwerken der Styl jedem anderen Verdienste sich vermählen wird, was allerdings die abgesonderte Betrachtung dieses Vorzuges der Kunst erschweren muß. Einleuchtend indeß unterliegt der Kunstgenuß ganz anderen Gesetzen, als die Lehre der Kunst. Während der eine den vollen Eindruck des Ganzen erheischt, und durch Zergliederung in den meisten Fällen vernichtet wird, will die andere unterscheiden, aussondern und ordnen. Wenn man nun einmal zum Werke geschritten ist, und den lebendigen Leib der Kunst in seine

aus dem Gesichtspunct des Hochreliefs zu beurtheilen. Niobe und ihre Kinder, nach der geistvollen Hypothese Cockerells nicht minder; und obwohl ich nicht glaube, daß die medizeischen Exemplare Originale und so alt sind, als der Gebrauch altdorischer Tempelbaukunst, so bin ich doch, erst seitdem ich sie zum ersten Male als eingeordnet in einem gegebenen Raum gedacht, mit dem Zwange ihrer Stellungen versöhnt worden. Der herrliche Discobol des Vaticans (an sich selbst ein Ausnahmefall) überschreitet übrigens auch in seiner Bewegung (ohne welche er überhaupt nicht denkbar wäre) nirgend dasjenige Gleichgewicht, jene äußerlichste Symmetrie, welche mir für Bedingung wohlgefälliger Erscheinung plastischer Darstellungen gilt. Eben an einer solchen Klippe, welche die Bildnerey des Alterthumes meist vermieden, zeigt sich die Ausbildung ihres Stylsinnes in ihrem glänzendsten Lichte. — In Gruppen, wie im Toro Farnese, ist aber diese Qualität des Styles nicht in den einzelnen Gestalten, die sie enthalten, sondern in ihrer Zusammenordnung, in der Gesammtgestalt der Gruppe aufzusuchen. — Wenn aber mein Gegner (in diesem einen Wortsinn) in seiner letzten Erklärung die Besorgniß äußert, daß der Stylbegriff, den ich oben näher zu entwickeln versucht, zur Manier und zum Conventionellen führen möchte, so entstehet solche unstreitig nur daher, daß ich mich früher nur gelegentlich und nicht vollständig genug ausgesprochen. Und vielleicht wird auch obige Entwickelung nur denen genügen, welche ihre Mängel und Auslassungen aus eigener Kunde sich ergänzen können. Von verschiedenen Seiten, und namentlich durch Hrn. Dr. Schorn, wird meinem künstlerischen Stylbegriffe der rhetorische entgegengesetzt. Ich habe bereits gezeigt, daß der künstlerische Stylbegriff aus einem andern, obwohl verwandten Grundbilde entstanden

Theile zerlegt hat; so wird es darauf ankommen, seine Fibern und Muskeln sauber abzulösen, sie nicht mitten durchzuschneiden, zuletzt aber jedes Stück an seine rechte Stelle zu legen. Denn nur durch Schärfe, Deutlichkeit und Folge wird die abgesonderte Kunstbetrachtung, einmal sich selbst genügen, dann auch auf die Ausübung der Kunst zurückwirken können. Freylich vermag eine dürre Theorie auf keine Weise den Künstler aufzuregen und zu begeistern; wohl aber die Banden irriger Lehrgebäude aufzulösen, gegenseitige Verklammerungen des Wahren und Falschen zu spalten, das Nützlichste gewiß, so für den Augenblick möglich ist.

Dem historischen Archäologen haben wir also den Typus, dem ästhetischen den Styl eingeräumt und hiemit zugegeben, daß in der Kunst, und vornehmlich eben in der Kunst des Alterthumes, Bezeichnungen und Schönheiten vorhanden, welche nicht so geradehin weder aus der Befolgung allgemeiner Naturgesetze, noch aus dem belebenden Eindruck einzelner Naturgestalten zu erklären sind. Zugleich aber haben wir uns erinnert, daß die willkührliche Bezeichnung nur den Verstand, der Styl aber nur den äußeren Sinn in Anspruch nimmt; daß also diese Eigenschaften vortrefflicher, vornehmlich antiker Kunstgebilde auf keine Weise die Darstellung selbst angehen, oder die Beschaffenheit und Abkunft der darstellenden Formen wesentlich abändern. Auch hatten wir den Styl nicht, wie Andere, aus einem gewissen Aufschwung des künstlerischen Geistes erklärt,

---

ist, als der rhetorische; überdieß wird dieser letzte wohl so leicht mit meinem Stylbegriffe auszugleichen seyn, als mit anderen. Denn versteht man in der Sprache und Schrift den Styl überhaupt, wie ich denke, als einen, wie immer durch Eigenthümlichkeiten der Persönlichkeit und äußeren Stellung abgeänderten, doch nothwendig allgemeinen Vorzug; so wird dieser in nichts Anderem bestehen können, als in der Gewandtheit, den Stoff der Darstellung (hier die Sprache) seiner inneren Bestimmung gemäß zu behandeln, und daher ihn ohne äußeren Mißstand bequem dem jedesmaligen Zwecke anzupassen. — Uebrigens scheint jener höhere Stylbegriff, den Hr. Dr. Schorn gegen mich zu behaupten strebt, die Begriffe: Richtung, Eigenthümlichkeit, Handhabung (Gewöhnung, Manier) gemeinschaftlich zu umfassen; und es dürfte in Frage stehen, wie ich bereits erinnert habe, ob diese so höchst verschiedenartigen Begriffe mit Fug und Nutzen einander coordinirt werden können. — Und wenn ich einräumen muß, daß der Styl in Kunstwerken immer in Begleitung von Eigenthümlichkeiten der Zeit, der Nationalität, der Person, an das Licht tritt, daß man daher, bey geringerer Schärfe der Unterscheidung, leicht darauf verfallen mußte, Styl und Eigenthümlichkeit aller Art in eins zu fassen; so kommt mir doch sogar hierin der Umstand zu Hülfe, daß kein deutscher Kunstgelehrte jemals Neigung gezeigt, die nackte, vom Styl in meinem Sinne entblößte Eigenthümlichkeit (z. B. des so ehrenwerthen Rembrandt) einen Styl zu nennen. Also liegt selbst denen, welche von eigenthümlichen Stylen reden, doch immer der eine, allgemeine Stylbegriff, obwohl minder deutlich, im Hintergrunde des Bewußtseyns.

vielmehr aus gegebenen Foderungen des derben Stoffes, wodurch wir den Künstler, weit entfernt ihm von dieser Seite einige Freyheit einzuräumen, vielmehr auch hier auf äußere Schranken hingewiesen, welche er nie ungestraft überschreiten wird. Der Kunst Unkundigen, oder auch denen, welche das gerügte Vorurtheil der Modernen noch verblendet, dürfte es nun wohl scheinen, als werde die Kunst durch so mannigfache Beschränkungen aus dem Gebiete des Geistigen und Entbundenen verwiesen und zu einer gewissen Befangenheit verurtheilt.

Wäre es, wie die Kunstlehre der letzten sechzig Jahre darzulegen und zu behaupten bemüht gewesen, der Zweck, oder doch der Hauptzweck der Kunst, die Schöpfung in ihren einzelnen Gestaltungen nachzubessern, beziehungslose Formen hervorzubringen, welche das Erschaffene ins schönere nachäffen[1]), und das sterbliche Geschlecht gleichsam dafür schadlos hielten, das die Natur eben nicht schöner zu gestalten verstanden[2]): so würde dem Künstler allerdings durch die Ansicht, welche ich oben zu begründen versucht, alle Aussicht auf freye Bewegung und selbstständige Leistung benommen. Doch dürfte er innerhalb der Schranken, welche in Bezug auf Form und Stoff der Willkühr sich entgegenstellen, die freyeste Bewegung bewahren können, wenn der Zweck der Kunst, wie, sowohl aus ihren bekannteren Leistungen, als schon aus ihrem allgemeinsten Begriffe darzulegen ist, theils mannichfaltiger, theils selbst ungleich wichtiger wäre, als jener, den die ästhetischen Schwärmer ihr vorzeichnen.

---

[1]) Wie sogar die Titel (de l'imitation, u. a.) mancher Kunstschriften andeuten, und wie die Entwickelungen der übrigen zeigen, lassen auch solche Kunstgelehrte, welche mit den Kunstformen weit über die natürlichen hinauswollen, den Künstler gewöhnlich mit stumpfsinnig („ohne Wahl") unternommener Nachahmung des sinnlich Vorliegenden beginnen, und allgemach nur von dieser Nachahmung sich zu dem erheben, was man Idealformen und Bildungen nennt.

Böttiger, a. a. O., S. 67., behauptet: daß ohne die Sitte der beiden classischen Völker, das Haupt (meist?) unbedeckt zu tragen, nie eine Idealform zum Vorschein gekommen wäre. Nicht aus der Idee, sondern aus dem Eindruck des sinnlich Vorliegenden entwickelte sich demnach, nach den Ansichten dieses Gelehrten, was ihm Idealform heißt. — Daß ein geheimer Zug des Geistes, etwa was man Idee nennt, den Künstler mit verwandten Naturgestalten verbinde; daß er in diesen ganz allgemach sein eigenes Wollen immer deutlicher erkenne, durch diese dasselbe auszudrücken erfähigt werde; scheint bis dahin nur Wenigen deutlich zu seyn. Ich habe bereits angemerkt, daß Fortschritte in der Meisterschaft in diesem Verhältniß nichts verändere, wohl den Meister aufwärts rücke, doch die Natur selbst nicht herabsetze. —

[2]) Die Worte: gemeine Natur, Beschränktheit der Natur, und ähnliche, sind in der ästhetischen Literatur so gäng und gebe, daß ich durch Anführung des Einen, den Anderen zu betheiligen fürchte.

Worauf denn, dürfte man hier fragen, begründet sich wohl die Ansicht, welche Geist und Gefühl des Künstlers, Sittliches und Wahres des Gegenstandes, Klarheit und Vernehmlichkeit der Darstellung, kurz alles, was nach dem Gefühl jedes sich hingebenden, nicht bloß eigne, oder angenommene Meinungen und Ansichten verfolgenden Kunstfreundes den Werken der Kunst allein tieferen Gehalt und wahrhaft ansprechende Formen verleiht, einer unbestimmten Vorstellung von beziehungsloser Formenschönheit unterordnet? Nicht auf eine positive und ursprüngliche Vorstellung von Formenschönheit, sondern auf eine solche, die man auf der einen Seite nur durch Verneinung der Natur zu bezeichnen weiß, auf der anderen aber durch sinnliche Anschauung bestimmter Kunstwerke[1]) erworben hat, in welche man zudem nicht ohne Beywirkung von vorgefaßten Meinungen höchst mühsam sich hinein begeistern müssen[2]). Ist aber diese Vorstellung keine ursprüngliche, nur eine von außen angenommene, also historische, so wird sie auch als Tatsache zu betrachten, und als solche der Prüfung zu unterwerfen seyn.

Prüfen läßt sich in dieser Beziehung zuerst, ob die Alten selbst, wenn wir nur ihr unvergleichlich feines, ausnahmeloses Stylgefühl nach obiger Aussonderung beyseite stellen, jemals in der Kunst von dem Streben nach einer solchen beziehungslosen Schönheit ausgegangen sind; zweytens, ob die Kunstwerke, in denen man die Verwirklichung einer solchen Vorstellung wahrzunehmen glaubt, welche man daher für musterhaft ansieht und der Nachahmung empfiehlt, etwa unter den Leistungen der antiken Kunst das Beste sind, oder was uns gleichbedeutend seyn sollte, den Alten selbst für das Beste gegolten haben.

So weit die Ansicht, welche die Kunst des Alterthumes im Ganzen beherrschte, überhaupt aus den abgerissenen Andeutungen der Schriftsteller zu ergänzen ist, zeigt sich nichts, woraus zu schließen wäre, daß die Alten jemals

---

[1]) Fernow, den überhaupt Offenheit und naive Zuversicht auszeichnet, der uns mithin die Ansichten moderner Kunstgelehrten meist in wünschenswerther Nacktheit und Deutlichkeit ausspricht, sagt (Leben des Maler Carstens. S. 299.): „Das Ideal ist in beiden bildenden Künsten wesentlich dasselbe; aber in jeder hat es seinen eigenen Charakter. Der Bildner findet das seine in der Antike; den Maler weiset Raphael darauf (auf die Antike) hin." — [2]) Nur in Beziehung auf diesen Weg der Geschmacksbildung gilt (Göthe aus meinem Leben Bd. II. S. 248.): daß die Anschauung eine verhältnißmäßige Bildung erfordere, der Begriff hingegen nur Empfänglichkeit wolle, den Inhalt mitbringe und selbst das Werkzeug der Bildung sey. An sich selbst ist offenbar die Anschauung das Ursprüngliche, der Begriff das Geschichtliche; erfordert Anschauung, wenn sie auch der Uebung und Schärfung fähig ist, nur offenen, unbefangenen Sinn, der Begriff aber unter allen Umständen den mannichfaltigsten Austausch, die endlosesten Vereinbarungen der Menschen unter sich.

Geist und Gefühl des Künstlers, Sinn und Bedeutung der Aufgabe, Charakter und Lebendigkeit der Darstellung einem allgemeinen beziehungslosen Begriffe der Schönheit untergeordnet haben[1]). Freylich wohnt die Blüthe menschlicher Schönheit in jener Jugendlichkeit und Lebensfülle, welche in ihren Kunstgestaltungen vorherrscht; wo ist aber die Aeußerung, welche uns berechtigen dürfte, anzunehmen, dieses frische Jugendleben hellenischer Kunst sey aus pedantischen Grundsätzen[2]), nicht vielmehr aus der herrschenden Lebensansicht und Sinnesrichtung entstanden?

Allein auch die Ueberreste alter Kunst zeigen, wie jedem Unbefangenen bey einiger Orientierung einleuchten muß: daß in der Kunst des Alterthumes, welche uns Entlegenen wohl einmal als ein Ganzes, oder Gleichförmiges erscheint, welche wir daher wohl etwas zu allgemein und französirt, die Antike, nennen, mehr, als eine Richtung des Geistes sich ausgedrückt; daß sie durchhin der Spiegel des jedesmaligen Geisteslebens, nirgend nackte Anwendung ästhetischer Prinzipien sey.

---

[1]) Winckelmann und sein Jahrh. S. 281. — „Weil es sich aber darthun läßt, daß die schönen Formen nicht der Hauptzweck der griechischen Kunst waren, sondern sie sich nur aus dem Geiste derselben entwickelten, als nothwendige Mittel zum Ausdruck schöner Gedanken." Weshalb steht diese der Sache nach so richtige Bemerkung, statt wie hier nur eingeschaltet und gleichsam entglitten zu seyn, nicht lieber an der Spitze irgend einer Kunstlehre? — Würde sie nicht, mit Consequenz angewendet, die ganze Lehre von äußerlicher Aneignung antiker Kunstformen umwerfen? — [2]) Gleich jenen, welche Lessing Laokoon, §. 2. aus einer Stelle Aelians hervordeutet, var. hist. lib. IV. c. 4., wo es heißt: *ἀκούω κεῖσδαι νόμον Θήβησι προστάττοντα τοῖς τεχνίταις, καὶ τοῖς γραφικοῖς, καὶ τοῖς πλαστικοῖς, εἰς τὸ κρεῖττον τὰς έικόνας μιμεῖσδαι. ἀπειλεῖ δε ὁ νόμος τοῖς εἰς τὸ χεῖρον ποτὲ, ἢ πλάσασιν, ἢ γράψασι, ζημίαν τὸ τίμημα δρᾶν.* — Lessing erklärt diese Stelle, welche, weil sie in der That mancherley Deutungen zuläßt, auch höchst verschieden gedeutet worden, mit größter Zuversicht für ein Gesetz gegen die Karikatur, und wir dürfen ihm Glück wünschen, daß er mit so wenig Beschwerde über einen so kitzlichen Fall sich hinweggesetzt. Gewiß lag die Karikatur in der modernen moralisirenden, oder politisirenden Richtung durchhin außer dem Wege der alten Künstler; in einem anderen Sinne kannten und nutzten sie die Uebertreibung als einen wichtigen Kunstvortheil, vorausetzlich in den Händen des Meisters; diese in den gehörigen Schranken zu halten, wäre denn, wenn anders Lessing die Stelle recht gedeutet hätte, der Zweck jenes Gesetzes. Indeß will ich Anderen überlassen, auszumachen, zunächst, ob das Fact. auf diese Autorität so unbedingt anzunehmen sey; dann: welche Worte etwa dem Gesetze selbst, welche dem Schriftsteller angehören; was endlich das vieldeutige: *εἰς τό κρεῖττον τὰς εἰκόνας μιμεῖσθαι,* an dieser Stelle sagen wolle. Das Gebot gute Arbeit zu liefern, findet sich in den Statuten auch neuerer Malerzünfte, woher es dem Junius nicht so fern lag, zu verstehen, daß jenes Gesetz gegen die Stümper gerichtet sey, was Lessing rund verwirft, ohne Gründe zu geben. Da er glaubte, daß man die

Vorherrschend war in der ältesten und schönsten Epoche der ausgebildeten Kunst des Alterthumes, wie wir nunmehr fast urkundlich darthun können, jenes unbefangene sich Hingeben in ein gesundes Lebensgefühl, jene Anmuth, welche nur aus der Unbefangenheit hervorgeht und der Absicht nimmer gelingt. Die ernsteren und tieferen Werke dieser Zeit sind freylich für uns verloren; doch die eine Seite, welche wir uns noch versinnlichen können, reicht hin, die Uebereinstimmung des künstlerischen Wollens[1]) jener Zeiten mit dem gesammten Leben des Volkes an den Tag zu legen. Wie ganz anders mußte sich die Kunst schon unter den macedonischen Herrschern gestalten. Gewiß trug sie den Ausdruck jener phantastischen Trunkenheit des Sieges und der Herrschermacht, jenes Schwelgens in Ruhm und Genuß, des Erbtheils, welches Alexander seinen Nachfolgern zurückgelassen. Deutet doch Alles, was wir über die Kunst des macedonischen Zeitalters wissen, auf Pracht und Glanz; und im Geleite der Münzen dürften unter den Trümmern Roms noch immer Beyspiele dieser Kunstrichtung (Ueberreste der Beute des macedonischen Krieges)

Hervorbringung des Schönen durch Gründe befördern könne, so lag es ihm nahe, auch dieses anzunehmen, daß man es durch Gesetze verordnen könne. — Zwar enthält jene Stelle Aelians keine Angabe, aus welcher die Zeit bestimmt werden könnte, da das Gesetz gegeben worden. Doch in Erwägung der mannichfaltigen und gewaltsamen Veränderungen in der Gesetzgebung griechischer Staaten vom Anbeginn des peloponnesischen Krieges, das mazedonische Zeitalter und die Herrschaft der Römer hindurch bis auf das Zeitalter dieses Schriftstellers, dürfte man sich geneigt fühlen, in diesem Gesetze eine Verordnung später (aelianischer) Zeit zu suchen, die ohnehin längst schon nicht mehr produktiv war. Dazu spricht er von Theben, welches in der Kunstgeschichte nicht eben hervorleuchtet; wie endlich Lessings Auslegung nicht wohl mit den Ansichten auszugleichen ist, welche Plutarch, dem neben Aelian wohl ebenfalls eine Stimme gebührt (de audiendis poetis; opp. ed. Reisk. Vol. VI. p. 62. sq.), aufgestellt.

[1]) Indem ich hier vorschlage, die Kunst des classischen Alterthumes auch einmal nach der jedesmal vorwaltenden Lebensansicht, oder allgemeinen Stimmung des Gemüthes abzutheilen, glaube ich keineswegs die Unterscheidung von verschiedenen Stufen der Entwickelung äußerer Kunstfertigkeiten überflüssig zu machen, in welcher Hr. Hofr. H. Meyer (Gesch. der bild. K. bey den Griechen u. a. a. St.) ausgezeichneten Scharfsinn bewiesen hat; noch die mancherley Richtungen des Sinnes auszuschließen, welche unsere ästhetischen Archäologen mit jenen gemeinschaftlich aufzufassen und, Style, zu benennen pflegen. — Doch fürchte ich, daß jene nicht selten sehr feinen Unterscheidungen der äußerlichen Merkmale der verschiedenen Zeiten und Schulen der Kunst bisweilen irre leiten könnten, weil bekanntlich in der Bildnerey die täuschendste Nachahmung, oder Nachbildung des bloß Formellen statt findet. Dahingegen scheint es, daß der Ausdruck des Geistes einzelner Künstler und ganzer Genossenschaften nimmer irre leiten könne, mithin bey historischen, wie bey ästhetischen Forschungen stets das sicherste Kennzeichen abgeben müsse.

aufzufinden seyn, wenn künftig einmal, wie Unbefangenheit für das Kennzeichen ächter altgriechischer Kunst, so anspruchvoll Mächtiges für das Merkmal griechisch-macedonischer gelten wird. — In Rom aber, wo das Bedürfniß zu herrschen aus dem Geiste des Ordnens und bürgerlichen Gestaltens hervorging; wo von den ältesten Zeiten, bis auf späte Cäsarn das Gemeinwesen stets mit einer wunderbaren Feyer und Ruhe aufgetreten, verherrlichte die Kunst die Würde des Staates, die Bedeutung des persönlichen, oder politischen Charakters. Obwohl höchst ungriechisch, sind die Bildnereyen am Bogen des Titus, vom Forum Trajans, mit vielem Anderen bewundernswerth, ja, weil sie so ganz von dem Leben durchdrungen sind, aus welchem sie hervorgegangen, auch wahrhaft ergreifend.

Welche nun unter diesen verschiedenen Richtungen der alten Kunst bezeichnet uns die Lehre, welche Verschönerung der Naturform für den Hauptzweck der Kunst giebt, als das allgemeine, durchhin nachahmenswerthe Muster? So weit meine Kunde reicht, verweist sie überall, ohne Rücksicht auf die Verschiedenheit des Geistes der einen und der anderen Epoche, entweder unter dem Namen, Antike, auf alle Ueberreste der alten Kunst insgesammt, oder auf einzelne Werke von höchst verschiedenem Geist und Zuschnitt, über deren höheren Kunstwerth man übereingekommen ist.

Indeß ward in den Zwischenräumen und auf den Seitenwegen jener drey von eigenthümlichem Geiste beseelten Kunstepochen des Alterthumes mit größter Unverdrossenheit für das tägliche Bedürfnis gearbeitet, welches im Alterthume über moderne Vorstellungen ausgedehnt war[1]). Namentlich zu Rom war unter den Kaisern die Möglichkeit entstanden, die Launen der Gewalt und des Reichthumes mit erstaunenswerther Schnelligkeit zu befriedigen. Allerdings dürfen wir auch hierin die hohe, leider nicht umständlich bekannte, Ausbildung der

---

[1]) S. Jacobs, über den Reichthum der Griechen an plastischen Kunstwerken ꝛc., vornehmlich S. 66. f. — Ueber den phantastischen Glanz griechisch-macedonischer Kunst wird an dieser Stelle mit einseitig republikanischer Strenge der Stab gebrochen; Niemand indeß hat wohl in der Entwickelung der altgriechischen Kunst aus dem eigenthümlichen Lebensgeiste des Volkes tiefe Gelehrsamkeit besser und glücklicher mit Helligkeit der Anschauung verbunden, als in dieser Schrift geschehen, deren Darstellung ein vollendetes Bild ist. — Der Werth mechanischer Nachbildungen, welche Herder zu hoch gestellt, indem er sie eine glückliche Tradition der Kunst nennt, wird hier gehörig bedingt. Im Alterthume dienten solche Werke des mechanischen Geschickes mehr dem Bedürfniß, als dem Kunstsinn; obwohl sie für uns etwa den Werth haben, als Uebersetzungen und Auszüge verlorener Schriftsteller. Gegen obige Zeile Herders ist überhaupt manches einzuwenden. Tradition, Ueberlieferung, versteht sich von lebendiger Mittheilung, welche nöthig seyn kann, um Richtungen des Geistes und technische

bildnerischen Technik des Alterthumes bewundern. Allein, daß diese Arbeiten sämmtlich Werke des Geistes gewesen, können wir schon deßhalb nicht annehmen, weil sie unter den Zeitgenossen keine Achtung erlangt haben. Und wenn es theils, wie bey den Verzierungen der Villa Hadrians, gewiß, theils doch wahrscheinlich ist, daß die große Ueberzahl zu Rom und in dessen Umgebungen, aufgefundener Bildwerke, aus den Werkstätten römischer marmorarii, wie Seneca[1]) sie geringschätzig benennt, hervorgegangen, welche zur lebendigen und eigenthümlichen Kunst des Alterthumes etwa in dem Verhältniß stehen mögen, als die modernen italienischen Marmisten zu mehr eigenthümlichen Bildnern ihrer Zeit; so wird es unumgänglich seyn, den Charakter dieser untergeordneten Kunstarbeiten zu ermitteln und festzustellen, damit man sie überall mit größter Schärfe von allem Lebendigen und Eigenthümlichen absondern könne.

Unter den Neueren fühlte Mengs[2]) zuerst das Bedürfniß, in den Bildwerken des Alterthumes Originales und Nachgeahmtes zu unterscheiden; denn die Wahrnehmung einzelner Mängel in den Verhältnissen, oder in dem Hauptentwurf der Formen veranlaßte ihn zu Zweifeln an der Aechtheit selbst berühmter Statuen. Maß und Verhältniß, sogar die allgemeinste Andeutung der Formen, können indeß, wie die neuesten Werkstätten zeigen, in der Bildnerkunst schon durch geometrische und mechanische Kunstgriffe in größter Vollkommenheit wiederholt werden. Fehler des bloßen Maßes, welche bisweilen aus dem Standort der Statuen zu erklären seyn dürften, werden also in diesem Falle das Urtheil nicht bestimmen können. Allein in der Vollendung der äußersten Oberfläche wird jener dem Copisten unerreichbare Hauch des Geistes, jener volle Ausdruck künstlerischer Eigenthümlichkeit sich ankündigen, an welchem wir,

---

Kunstvortheile fortzupflanzen, doch eben nicht, um zum Copiren zu veranlassen. Der Copist regnet überall in die Welt, wie ein Meteorstein. Nur wo alle wirkliche Tradition abgerissen worden, wie in den neuesten Zeiten, wie in Bezug auf eingenthümlich Griechisches, wahrscheinlich auch zu Rom unter den Cäsarn (denen eine der Kunst verderbliche Epoche voranging, welche bis jetzt nicht hinreichend untersucht worden) verfällt die Geistesarmuth auf stumpfsinniges Nachbilden vorhandener Kunstwerke. Die Gelehrten indeß sehen die Kunst im Ganzen nicht genug auf die Kunst an; es genügt ihnen, auf Ideen zu stoßen, welche ihnen bereits durch Vermittelung des Begriffes befreundet sind; das Leben, welches vom Künstler ausströmt, ist ihnen gleichgültiger, daher die Copie minder verhaßt, als dem Kunstfreunde. Aber auch darin scheint Herder fehl zu greifen, daß er das eigenthümliche Leben der macedonisch- und römisch-griechischen Kunst ganz überspringt.

[1]) ep. 88. — [2]) Vergl. Winckelmann und sein Jahrh. S. 281., wo ein abgeschlossenes System sich instinctmäßig gegen eine Neuerung auflehnt, welche ihm allerdings verderblich werden könnte.

wenn solches bey so großer Entlegenheit der Zeiten überall noch möglich ist, in den Statuen des Alterthumes, eben wie in den Malereyen der Neueren, das Werk des Meisters, das Original, erkennen sollen.

Erscheint nun eben dieser Hauch des Geistes, weil er nothwendig überall als ein Lebendiges und Wahres sich ankündigt, unseren ästhetischen Idealisten meist als ein verdächtiges Anzeichen der Individualität, oder, in ihrem Sinne, des Nichtidealen[1]); so steht zu befürchten, daß ihr Formenideal nicht selten, wenn nicht gar durchhin eben nur aus solchen Uebereinkömmlichkeiten und Allgemeinheiten des Zuschnitts[2]) menschlicher Formen entlehnt sey, deren die Marmisten vornehmlich des römischen Alterthumes zur Vereinfachung ihrer Gewinn bezweckenden Arbeit bedurften, und welche sie, wie so unendliche Beispiele beweisen, wirklich in Anwendung gesetzt.

Wenn es demnach bis dahin noch wenig ausgemacht ist, ob das Vorbild dieser Kunstgelehrten auch wirklich aus den besten Leistungen des Alterthumes entlehnt sey; wenn es dagegen gewiß ist, daß ein absichtliches Unterordnen alles Lebendigen und Geistigen unter vorgefaßte Geschmacksansichten, der Bildnerey des Alterthumes nicht ohne schreyenden Zwang beygelegt wird: so werden wir

---

[1]) So nennt Winckelmann den einzigen seiner Idee ganz entsprechenden Faun, den barberinischen, gegenwärtig zu München, eine der vornehmsten Zierden der unvergleichlichen Antikensammlung S. M. des Königs Ludewig von Bayern, an mehr als einer Stelle: eine Nachbildung der gemeinen Natur. Was konnte ihn dazu veranlassen, wenn nicht etwa jener Lebenshauch, den minder befangene Formen-Idealisten, die neueren Herausg. Winckelmanns (Anm. 203 zum Buch V. der K. G.) eben so meisterlich, als sinnig geschildert haben. „Wie er ermüdet, sagen sie, der Ruhe hingegeben daliegt, wie alle Sehnen der Glieder losgestrickt sind, ist unverbesserlich, ja unnachahmlich ausgedrückt. Man glaubt ihn tief athmen zu hören, zu sehen, wie ihm der Wein die Adern schwellt, die erregten Pulse schlagen." — Doch übergehen sie weislich, was dasselbe Kunstwerk als Darstellung seiner Idee leistet. Es ist ein Anderes, dem lebendigen, nothwendig richtigen Sinne nachzugeben, ein Anderes, die Dinge in einen im Voraus eingerichteten Zusammenhang von Begriffen und Gedanken einzuzwängen. — [2]) Was innerhalb eines gewissen Kreises für das äußere Merkmal der Idealität gilt, kennen wir nunmehr aus den Bildern zur neueren Ausg. der Werke Winckelmanns. Dieselben Kf. erklärten in einem Programm der Jen. Lit. Z. von zween zusammengeordneten Figuren, die eine, welcher die schon berührten römischen Proportionen in auffallendem Maße eigen sind, eben wegen jenes zwecklos allgemeinen Schnittes der Formen, den ich den römischen Werkstätten beizumessen geneigt bin, für die göttliche und ideale; die schönere hingegen, welche griechische Verhältnisse und eine gefühlvolle Hand zeigt, für die minder göttliche und menschliche. Es fragt sich, ob die Verlängerung des Unterleibes, welche Winckelmann (K. G. Bch. V. Kap. 4. §. 2.) als ein Merkmal antiker Formenideale bezeichnet, nicht ebenfalls aus römischen Standbildern entnommen ist.

um so weniger einräumen dürfen, daß eine solche, weder in sich selbst, noch historisch begründete Formenwahl als Maßstab des Werthes an neuere Leistungen angelegt werde. Welcher ächte Kunstfreund könnte ohne Aufwallung jener Zergliederungen Raphaels gedenken[1]; welche den größten und schönsten Geist nach den Eintheilungen eines mäßig klugen Systemes zerstücken, um die Bruchstücke alsdann, nach Maßgabe ihrer Annäherung an die Vorurtheile und Sinnesgewöhnungen einer selbst unfruchtbaren Geschmackspartheyung und, bald vornehm und herablassend zu billigen, bald absprechend und bitter zu tadeln? Was denn würde wohl den neueren Dichtern übrig bleiben, wenn man über ihren Werth, oder Unwerth nach dem Maße der Annäherung ihres Ausdrucks an griechische Anschaulichkeit und Fülle, oder an römische Schärfe und Gedrängtheit, absprechen wollte?

Als ein allgemeines Vorbild innerer Vollendung, festen, unwandelbar durchgeführten Wollens mögen die Alten nie aufhören, jüngere Geschlechter zum Nacheifer anzuspornen. Als ein solches haben sie unstreitig der glorwürdigen Kunstepoche, aus welcher Raphael hervorgegangen, wesentlich genützt[2]. Allein, daß man damals schon gestrebt, in ihre Aeußerlichkeiten, in ihre Formen sich hineinzugießen, ist eine historische Lüge, welche man sich am Ende selbst geglaubt. Die Schule Raphaels hat allerdings mancherley Motive, Verzierungen, Bekleidungen vornehmlich aus untergeordneten Werken des Alterthumes frey ergriffen und in ihr eignes Gebiet übertragen. Doch von jenen Nachäffungen des Habituellen und Aeußerlichen der Antike, welche in den letzten 60 Jahren mit so vielem Eifer, als geringem Erfolge[3] betrieben worden, findet sich unter tausenden von Studien und Handzeichnungen der raphaelischen Zeit auch nicht die geringste Spur. Raphael verschmähte sogar in der Schule von Athen die Statuen in den Vertiefungen der Wände zu antikisiren, was hier vielleicht aus einem malerischen Stylgefühle geschehn, auf dessen Grund ich oben hingedeutet.

---

[1] In Fernows Schriften, in den Propyläen, und a. a. St. — [2] Und schon ungleich früher vornehmlich auf die Italiener eingewirkt. S. Petrarcae ep. fam. Lib. II. ep. XIX. (alter Ausgaben) und Ghiberti a. a. O. — [3] „Aber, sagen die Herausg. Winckelmanns (Thl. IV. Anm. 477.), wenn einst die in den letzten funfzig bis sechzig Jahren entstandenen Kunstwerke aller Art unpartheyisch betrachtet und mit den früheren verglichen werden; wird man alsdann unserer Zeit gegen jene (von Maratti bis auf Winkelmann) auch den Vorzug geist- und gehaltvollerer Erfindung, belebterer Darstellungen, mehrerer Eigenthümlichkeit und im ganzen herrschender Harmonie zugestehn? es ist viel zu fürchten." — Demnach dürfte nach diesen Zweifeln eifriger Begünstiger der Nachahmung antiker Statuen das Ergebniß dieser Nachahmung nicht einmal den Vergleich mit der verwerflichsten Epoche moderner Kunst ertragen können.

In der That müßte seine Nachahmung antiker Formen, wenn er sie je versucht hätte, sogar nach dem Urtheil derer, welche Raphael besonders darauf angesehn, fast gänzlich mißglückt seyn[1]).

Allein auch abgesehen von jener Frage, ob die so ganz verschiedenartigen Leistungen des Alterthumes jemals als ein Gemeinschaftliches zu betrachten, und als ein Solches nachgeahmt werden können, dürfte es an sich selbst noch keineswegs ausgemacht seyn, ob es überhaupt möglich sey, durch Nachahmung von Kunstwerken Künstler zu bilden. Nach den Erfahrungen und Beobachtungen, welche ich anzustellen Gelegenheit fand, dürfte jeder Künstler seine darstellenden Formen stets aus der ersten Quelle, aus der Natur selbst zu schöpfen haben; dürfte er sogar die mehr äußerlichen Fertigkeiten der Handhabung des Stoffes und der Werkzeuge nur durch Wetteifer mit der Erscheinung des Wirklichen gehörig ausbilden können[2]). Schon daher wird er seine darstellenden Formen jedesmal von neuem in der Natur aufsuchen müssen, weil auch bey jener Stätigkeit der Richtung, welche die drey antiken Kunstepochen und einige Schulen und Abschnitte der neueren Kunst auszeichnet, doch immer, theils durch unmerkliche, durch die Zeit herbeygeführte Abänderungen in der allgemeinen Richtung, theils durch die nothwendige Eigenthümlichkeit der künstlerischen Anlage jederzeit neue, oder doch abweichende Bestrebungen, Forderungen, oder Wünsche herbeygeführt werden, welche nur in neuen, früher minder, oder gar nicht benutzten Formen der Natur auszudrücken sind. Technische Gewandtheit kann aber darum nur im Wetteifer mit den natürlichen Erscheinungen ausgebildet werden, weil die Nachbildung des schon künstlerisch Vollendeten verhältnißmäßig leichter ist, daher das Urtheil unbeschäftigt läßt und, wie die Erfahrung täglich zeigt, in mechanische Nachbildung der einzelnen Puncte, Linien und Formen ausschlägt, in welche das künstlich Gemachte sich jederzeit leichter zerlegen läßt, als der volle Guß der Naturgebilde. Aus diesem Grunde sind Viele, welche nach langer Uebung löbliche Copien verfertigen, doch unfähig, selbst die einfachste Form in irgend eine Kunstart zu übertragen. Kunstwerke können also auf Künstler nur in so fern einwirken, als sie ihnen zunächst als ein allgemeines Vorbild erreichbarer Vortrefflichkeit vorschweben; dann, indem sie ihnen als Muster der Anordnung, oder des Styles im allgemeinsten, wie im besonderen Sinne vorleuchten; endlich, indem sie ihnen, bey verwandter Richtung, Beyspiele richtiger, oder falscher Auffassung wiederkehrlicher Kunstaufgaben vorführen, welche nach den Umständen hierin vor Fehlern warnen, oder zum Wahren anleiten.

---

[1]) Propyläen. Fernow, Leben Carstens rc. — [2]) Vergl. die schöne Stelle bey Sandrart, Teutsche Akadamie, Thl. I. Buch III. Kap. VII.

Es ist demnach eine unfruchtbare Untersuchung, ob Raphael sich den Alten in äußerlichen Dingen angenähert habe; genügt es doch, daß er ein ganzer Mensch war, der sein eigenes Wollen mächtig hindurchgeführt, seinen unendlichen Geist, sein tiefes Gemüth in so gediegenen Formen ausgedrückt, daß die Alten selbst, obwohl sie ganz Anderes gewollt, ihn doch sicher für ihres Gleichen anerkannt hätten. Ueberhaupt unterscheidet sich ein neuerer Künstler von den guten Alten wesentlich nur durch Unfähigkeit des Geistes, durch Unfruchtbarkeit, durch Stumpfheit des Gefühls, vornehmlich aber durch jenes unanschauliche Grübeln, durch jene Furcht vor Hingebung in sinnliche Eindrücke, welche das moderne ganz einseitige Begriffsleben so leicht auch bey Künstlern erzeugt. Unwesentlich aber ist die Verschiedenheit, welche die örtliche und geschichtlich Stellung der Künstler nothwendig herbeyführt, in welche sie nun einmal sich unumgänglich zu schicken haben. Stumpfsinnige Nachahmung, wenn auch des Herrlichsten, was die Kunst jemals hervorgebracht, wird uns demnach unter allen Umständen für den Auswurf und Kehricht der Kunst gelten müssen; wie es denn unerhört ist, daß Hervorbringungen der nackten, eines inneren Lebensgeistes durchaus entbehrenden Geschmacksrichtung, welche practisch von Mengs ausgegangen, in den größeren Sammlungen neuerer Meisterwerke wären aufgenommen worden; daß sie, auch wo man ihnen aus Nationalstolz eine Stelle eingeräumt, die unmittelbare Nähe solcher Malereyen hätten ertragen können, welche aus eigenthümlichen und belebteren Kunstschulen, wenn auch niedriger Richtung, hervorgegangen. Dahingegen wird uns Alles, was in Bezug auf die Auffassung, geistreich, belebt, gefühlvoll ist, in Bezug auf die Darstellung der Aufgabe, oder dem eigenthümlichen Wollen der einzelnen Künstler entspricht, stylgemäß, oder auch nur malerisch ist, durchhin mehr und minder werthvoll zu seyn scheinen. Wir werden demnach, bestärkt durch das Beyspiel aller wirklichen, thätig eingreifenden Kunstfreunde, nicht etwa ein römisches Originalwerk verwerfen, weil es kein griechisches ist, noch ein Neueres, weil es eben mit antiken Werken nicht die geringste äußere Aehnlichkeit zeigt. Vielmehr werden wir anzunehmen gezwungen seyn: daß die sittliche Anmuth vorraphaelischer Italiener, die Treue und Genüglichkeit gleichzeitiger Deutschen, der umfassende Sinn der Zeitgenossenschaft Raphaels, sogar die volle Empfindung, mit welcher die Holländer im siebzehnten Jahrhundert sich dem Eindruck des ihnen sinnlich Vorliegenden hingegeben, ohne einige Ausnahme für gute und löbliche Richtungen der allgemeinen Kunstanlage zu achten sind. Denn eben, wie sie nirgend dem Sinn und Gefühl gebildeter Kunstfreunde widerstreben, eben wie sie sogar von den Bekennern solcher Systeme, in denen sich für einzelne dieser Richtungen kein Raum vorgefunden, nicht ohne Inconsequenz doch in der Anwendung

immer gebilligt werden: eben so vereinbar sind sie sämmtlich mit dem allgemeinsten Seyn und Wirken der Kunst, wenn wir anders bey der Erklärung, die ich oben vorangestellt, beharren wollen.

Bildende Kunst war uns dort: eine eigene und wohl die angemessenste Form der Darstellung anschaulich aufgefaßter Dinge; die geistige Thätigkeit aber, aus welcher die Kunst hervorgeht, hatte ich zwar dem abstracten Denken entgegengesetzt, doch vermieden, sie zu zergliedern. Denn auch davon abgesehen, daß ich einer solchen Untersuchung mich keineswegs gewachsen fühle, dürfte das anschauliche Denken, oder die künstlerische Geistesart, dem Verstande mit seinen scharfen Begriffeszangen, mit seinen trennenden Messern und Scheeren überhaupt minder zugänglich seyn. Gewiß gewährt die Sprache nicht einmal ein Wort, welches nur ihren allgemeinsten Begriff ganz deckte. Denn Imagination, Phantasie werden meist als regellose untergeordnete Kräfte und Thätigkeiten betrachtet[1]); Contemplation und Beschauung haben einen einseitig ernsten Sinn und stehn überall unter der Obhut und Leitung des Begriffes. Das anschauliche Denken aber, wenn diese Begriffsverbindung mir zugestanden wird, vermag eben sowohl sich in Tiefen zu versenken, als auf der Oberfläche zu verbreiten; ist eben sowohl der strengsten Folge, als eines munteren Ueberspringens fähig. Diese Geistesart ist demnach gleichsam ein zweytes Bild, der Spiegel des gesammten Geisteslebens; wenn nicht gar das Ursprüngliche selbst, wie die älteste Philosophie und der Umstand anzudeuten scheint, daß alle sehr alte, oder durch den Verbrauch nicht gänzlich abgeschliffene Sprachen dessen Aufdruck bewahrt haben.

Doch werde ich einräumen müssen, daß diese Art, Beziehung, oder Thätigkeit des Geistes, wie hoch wir sie stellen mögen, doch in der bescheidenen Mitte zweyer Extreme liegt, welche von beiden Seiten, weit über sie hinausreichen. Denn dem abstracten Denken, welches durch folgerechtes Anreihen aus wesenlosen Formeln überraschende Ergebnisse hervorbringt, vermag die anschauliche Auffassung, wie ich schon angedeutet habe, auf keine Weise zu folgen. Eben so wenig aber auch jenem unbestimmten Sehnen und Ahnen des Schöneren und Besseren[2]), dessen im Gefühle schwebende, zitternde, ungewisse Schwingungen alle wirkliche, nicht bloß formelle Religion beleben und nähren.

---

[1]) In einer edleren, unserm künstlerischen Denken verwandteren Bedeutung steht Phantasie in den angef. Versuchen des Hrn. v. Humboldt. — [2]) Dieses auszudrücken ist die eigenthümliche Aufgabe der höheren Musik; s. die gehaltvolle kleine Schrift: Ueber Reinheit der Tonkunst, Heidelb. 1825, wo auf Kochers Arbeiten hingewiesen wird, welche mir nur aus mündlichen Andeutungen des Vf. bekannt sind. — Die verschiedenen Formen, in denen das allgemeine Geistesleben sich offenbart und aus-

Daß abstracte Begriffe, oder Ergebnisse abstracten Denkens, durch die bekannteren Hülfsmittel der Allegorie und Personification nur höchst allgemein und wenig ausfüllend angedeutet werden; daß die Verständlichkeit solcher Andeutungen unter allen Umständen eine angemessene Vorbereitung des Geistes durch den Begriff voraussetzt, erhellt, wie mir scheint, aus sich selbst. Weniger indeß dürfte es sogleich dem ersten Blicke einleuchten, daß Ahnungen eben sowohl und vielleicht noch ungleich entschiedener außerhalb des Gebietes der künstlerischen Geistesart und außerhalb der Möglichkeiten künstlerischer Darstellung liegen. Denn Viele nehmen an, daß eben jene unbestimmten Ahnungen, welche das Verderbliche in uns so leicht zum Hochmuth verkehrt, indem es uns veranlaßt, die Natur in Vergleichung unserer selbst, der so ganz in ihr befangenen, gering zu schätzen, oder zu schmähen, zu trefflichen Gestalten verkörpert werden können; was zu den vielfältigen Versuchen gehört, den eben beleuchteten Idealbegriff der Manieristen zu begründen. Solchem indeß müssen wir aus innerer Ueberzeugung entgegenstellen, daß nur in so weit, als es dem allgemeinen Naturgeist gelingen kann, Geist und Körper innig zu vermählen und durch die Gestalt an sich selbst, oder durch ihre Bewegung, oder auch durch gegenseitige Beziehungen von Gestalten Geistiges auszudrücken, auch dem Künstler die Fähigkeit beiwohne, Geistiges in seiner Weise aufzufassen und auszudrücken.

Nähern wir uns den Heroen und Göttern der griechischen Kunst nur ohne religiösen, oder ästhetischen Aberglauben, so werden wir in ihnen gewiß nichts wahrnehmen können, was nicht auch innerhalb des allgemeinen Naturlebens sich entfaltet hätte, oder noch entfalten könnte. Denn Alles, was in diesen Gestaltungen der Kunst selbst angehört, ist Darstellung menschlich schöner Sitte in herrlichen organischen Bildungen; was aber darin über die Kunst hinauszielt, besteht in willkührlicher Andeutung mystischer Begriffe[1]). Dahin gehört sogar die Vergrößerung der natürlichen Ausdehnung der Gestalten, das Colossale, welches wohl als Zeichen auf den Verstand, oder sinnlich auf die Phantasie einwirken und durch diese Schauer hervorrufen mag, doch offenbar die innere Bedeutung der Formen eben so wenig verändert, als deren Verkleinerung, welche ein gewisses Streben nach Niedlichkeit auf ganz verschiedenen Stufen der Kunst herbeyzuführen pflegt.

---

drückt, sind nicht der bloßen Mannichfaltigkeit willen vorhanden; sie ergänzen einander; sie unterstützen sich gegenseitig; keine ist so durchhin die Wiederholung und Abspiegelung der anderen.

[1]) Mit großem Scharfsinn entwickelt Lessing (Laokoon. §. 12.), weßhalb es nicht wohl anders seyn kann.

Eben so wenig sollten wir verkennen, daß in Werken der neueren Kunst, etwa in den beseelten Engeln und Heiligen des Fiesole und ihm verwandter Maler, jene herrlichen Züge und Mienen eben nur die natürlichen Typen sind für Reinheit des Wollens, für Aufhebung des ganzen Daseyns in Freudigkeit und Liebe; das Paradieß, die Vorstellung eines übernatürlichen Daseyns und Geschehens, wird uns auch hier durch willkührliche Begriffszeichen, Wolken, Flügel, Glorien und Aehnliches, in Erinnerung gebracht. — Schön wäre es freylich, wenn uns der Maler den Himmel selbst, der Bildner den wirklichen Olymp vor Augen stellte, obwohl uns dann leicht die Erde zu eng werden dürfte.

Daß Künstler das Göttliche selbst nicht darstellen, daß sie sogar im glücklicheren Falle nur etwa vermöge willkührlicher Zeichen daran erinnern können, scheint nicht minder durch die Andachtsbilder alter, wie neuerer Zeiten bestätigt zu werden. Die älteren hölzernen Götzen, deren Schauer Pausanias empfand, die schwarzen Madonnen, in denen vornehmlich in barbarischen Ländern der Christenheit, die unmittelbare Gegenwart des Göttlichen geglaubt und verehrt wird, sind und waren jederzeit nichts weniger, als wirkliche und ausgebildete Kunstwerke. Dagegen scheint die antike Kunst, in eben dem Maße, als sie an Leben und Ausbildung gewonnen, im Menschlichen und Erreichbaren sich verbreitet, auch jene Schauer des polytheistischen Aberglaubens verscheucht zu haben, deren Verlust so viel politische Moralisten des Alterthumes beklagen. Und wenn diese Wahrnehmungen auf der einen Seite die Vermuthung anregen, daß Götzenthum und Polytheismus überall aus willkührlichen Bildzeichen entstanden sey, deren Sinn entweder im Laufe der Zeit sich verloren, oder der Menge stets unverständlich geblieben; so führen sie auf der anderen zur Ueberzeugung: daß ächte, nach den Gesetzen und Verwandtschaften des allgemeinen Naturlebens Sittliches und Geistiges versinnlichende Kunst, weder den christlichen, noch überhaupt allen rein deistischen Religionsansichten jemals Gefahr bringen könne[1]). Im Gegentheil wird die höchste Ausbildung der inneren Verhältnisse des sittlichen und religiösen Lebens, welche wenigstens der nähere Zweck aller Religion ist, vornehmlich nur das Werk der Kunst seyn können, da diese einleuchtend reicher ausgerüstet ist, als die Sprache, wenn es gilt, Reinheit des Willens und innere Heiligung darzustellen, oder auch dessen Gegensatz, das entschieden Böse, oder die Kämpfe und Uebergänge, durch welche Böses

---

[1]) Wie ein strenger Christ, Hr. Tholuck, in Neanders Denkwürd. aus der Geschichte des Christenthumes Bd. I. 1823. S. 74. ff., vornehmlich S. 81. f. zu fürchten scheint, dessen tiefbegründete Einwendungen gegen bildliche Darstellung menschlicher Vorstellungen vom Göttlichen mir übrigens in obiger Betrachtung vorgeleuchtet haben.

oder Gutes im menschlichen Daseyn Macht gewinnt. Und hierin eben den höchsten Zweck der Kunst zu setzen, streitet sicher eben so wenig gegen die allgemeinen Ansichten der besten Alten, als, wie ich schon angedeutet habe, gegen die Erfahrungen der alten, wie der neueren Kunstgeschichte. Wie Vieles indeß sich diesem höchsten Kunstzwecke an- und unterordnen lasse, ergiebt sich auf den ersten Blick. Das rein sinnliche Ergötzen am Schauen, der mittelbar sinnliche Reiz durch Sichtbares angeregter Vorstellungen, die Laune und Phantasie, das Gefühl und der Verstand, haben sämmtlich Ansprüche auf Befriedigung; und wer hätte nicht längst empfunden, daß die Gestalt und das Sichtbare überhaupt bald auf diese, bald auf jene Seite der allgemeinen Empfänglichkeit einwirkt, und während es die eine minder befriedigt, die andere erfreut und hinreißt. Also wird es bey so mannigfacher Beziehung der Gestalt unmöglich seyn, genau im Voraus zu bestimmen, was Alles fähig sey, durch seine Gestalt, oder durch Umstände seiner Erscheinung den Sinn befriedigend anzuregen.

Indeß pflegen moderne Kunstgelehrte, von der Lebhaftigkeit ihres Antheils hingerissen, oftmals, wie unbewußt, den Standpunkt zu verwechseln und, ohne selbst zum Malen und Bilden berufen und vorbereitet zu seyn, doch dem Genius vorgreifen, fühlen, sehen, ihm vorzeichnen zu wollen, was ihn durchaus begeistern müsse, was er einzig darzustellen habe. Freilich dürfte in dem Feuer, mit welchem sie ihre Wünsche geltend machen, hie und da ein ächtes, nur zufällig nicht nach Außen entwickeltes Kunsttalent sich hervordrängen wollen; würde aber das ächte Kunsttalent nicht irgendwo durch ein eigenthümliches Wollen sich ankündigen? Würde es, gleich unseren vorzeichnenden Kunstweisen, immer nur irgend ein schon Geleistetes bald der antiken, bald der modernen Kunst vor Augen haben? Und gewiß dürfte es unter allen Umständen den inneren Forderungen der Theorie ungleich angemessener seyn, wenn man minder zerstreut durch das fruchtlose Geschäft der Auswahl und Werthbestimmung möglicher Gegenstände der Kunst, den allgemeinen Begriff des Gegenstandes, und dessen Verhältniß zur Kunst und zum Künstler fester zu stellen versuchte, als, so weit meine Kunde reicht, in modernen Kunstlehren geschehen ist.

Auffassung und Gegenstand (Subjectives und Obejectives) bezeichnet an sich selbst ein bloßes Verhältniß von Dingen, welche, wie es am Tage liegt, ihre gegenseitige Stellung ins Unendliche verändern. Demnach kann in der Kunst auch die darstellende Form, vorübergehend sogar der grobe Stoff, aus welchem diese Form gestaltet wird, Gegenstand der Aufmerksamkeit und des Nachdenkens seyn, mithin, wenn wir nur nicht versäumen, das Vorübergehende dieses Verhältnisses bemerklich zu machen, auch Gegenstand heißen. Doch, eben wie in den Werken der Redekünste nicht die einzelnen Worte und Perioden, nicht die

einzelnen das Ganze herbeiführenden Einleitungen und Ausführungen, Beyspiele und Einschaltungen, sondern eben nur das Gesammtergebniß, der Hauptzweck jeder Schrift, ihr Gegenstand genannt wird; so werden wir auch an Kunstwerken, weder die einzelnen Gestalten, noch ihre Theile den Gegenstand nennen dürfen, ohne uns selbst zu verwirren, und Anderen unverständlich zu werden. In diesem Sinne würde im Bildniß nur der Gesammtzweck, das eigenthümliche Seyn eines bestimmten Menschen zu schildern, in Darstellungen geistiger Vorstellungen eben nur diese Vorstellungen selbst der eigentliche Gegenstand des Kunstwerks seyn. Denn wer im Bildniß schon die einzelnen, ihm sinnlich vorliegenden Formen, nicht das Ganze, so in jenen erscheint, für seinen eigentlichen Gegenstand hält, wird gemeinen und fachmäßigen Bildnißmalern gleich stehn, welche das Einzelne bloß sinnlich erfassen und mechanisch aufreihen; mit welchem Erfolg, erweist sich aus ihren zahllosen Sudeleyen, welche Lessing und andere Moderne verleitet haben werden, daß Bildniß an sich selbst, theils herab zu setzen, theils zu schmähen, was ihnen die Kunst verzeihen möge. Wer aber, eben wie es unsere Gegenstandstheoretiker begehren, in der Darstellung geistiger Vorstellungen, nicht diese selbst, sondern die Formen, in denen sie etwa darzustellen, für den eigentlichen Gegenstand nimmt, der würde, da diese sich erst aus jenen hervorbilden sollen — über die Art und Weise haben wir uns schon verstanden — sogar den bloßen Formenreiz verfehlen, wenn er jemals die fragliche Verknüpfung einzelner Formen ganz neu hervorbringen sollte. Wo es schon wahre Kunstwerke giebt, durch deren mechanische Nachbildung jener leere Anschein des Wesens hervorzubringen ist, welcher dem oberflächlichsten Blicke zu genügen pflegt[1]), da mag man allerdings über die gänzliche Erfolglosigkeit einer solchen Umkehrung aller Verhältnisse vorübergehend sich täuschen können.

[1]) Vielen Kunstfreunden, besonders aber den Kunsthändlern, wird es erinnerlich seyn, wie, während ästhetische Gemeinplätze und pedantische Geschmackslehren den wirklichen Geschmack meisterten und unterdrückten, nichts bessere Handelswaare gewesen, als Copien beliebter Kunstwerke. Oberflächliche Anregung gefälliger Vorstellungen genügte denen, welche bey Aussprüchen sich befriedigten, gleich jenem (Eberhard, Handbuch der Aesthet. ꝛc. Halle 1803.): die schönen Künste vergnügen; Darstellung der Schönheit ist ihr Geschäft und ihr Interesse nichts, als das Vergnügen ihres Genusses u. s. w. — Als wenn Solches allein die bildenden Künste schon hinreichend bezeichnete, sie von anderen Bestrebungen genügend unterschiede; als wenn es, den Bösen und seine Helfer ausgenommen, irgend ein menschliches Streben gäbe, welches gradehin verletzen und quälen, nicht lieber vergnügen wollte! Oder soll es heissen, die schönen Künste vergnügen, ohne einen dauernden Eindruck zu hinterlassen, ohne in das gesammte Leben wirksam einzugreifen, ohne, im besten und edelsten Sinne, auch zu nützen?

In jener Kunstlehre aber, welche, von Lessing ausgehend, eben durch ihre einseitige Richtung auf Untersuchung des Gegenstandes besonders veranlaßt wäre, dessen Begriff recht scharf und deutlich aufzufassen, verschwimmt der Gegenstand, in dem Sinne, den ich erklärt, überall mit ihn darstellenden Formen, sogar mit jenen äusserlichsten Bedingungen der Darstellung, welche den bildenden Künsten durch ihren Stoff aufgelegt werden. Wir werden indeß alles Unbestimmte und Irrige, so hieraus entstanden, in seiner Wurzel abschneiden, wenn es uns anders gelingt, eine Schwäche der Darlegung aufzudecken, welche die wichtigste Kunstschrift Lessings, Laokoon, bey höchstem Werthe ihrer abgerissenen Andeutungen, doch in Bezug auf die Kunstlehre eines allgemeinen Resultates entbehren läßt.

Gewiß konnte ein Geist, dessen Verstandesschärfe bis dahin kaum übertroffen worden, auch über die Kunst nichts ganz Gemeines denken, noch von ihr ein durchaus Verwerfliches begehren. Allein da die Entfaltung bestimmter Geistesanlagen, da die Wahrheit selbst doch immer mehr und wichtiger ist, als fromme Verehrung einer großen Persönlichkeit; so dürfen wir uns auch nicht verläugnen, daß Lessing im Kunstfache aller Sachkenntniß entbehrte. Wenn es daher schon vorauszusetzen ist, und kaum der Anmahnung bedarf, daß er, wie Jeder, welcher einer bestimmten Sache unkundig, doch in ihr Einzelnes eingehen will, unumgänglich in der Anwendung zahllose Mißgriffe[1]) begangen; so bringe ich Solches nur deßhalb in Erinnerung, weil eben jene Unkunde, jene Befremdung des Neulings bey jeglicher, nicht immer wichtigen Erscheinung des Kunstlebens, ihn offenbar zerstreut und von Solchem abgelenkt hat, was ihm in Bezug auf die Kunst einzig zu leisten gegeben war. Auch legte er selbst auf seine Kunstschriften lange nicht das Gewicht[2]), als spätere Bewunderer; denn es war ihm wohl bewußt, daß sie überall nur aus Aufwallungen der Mißbilligung, oder des Widerwillens gegen bestimmte Einseitigkeiten, oder Verkehrtheiten seiner Zeitgenossen, durchaus nicht aus einem positiven Beruf zur Kunst entstanden waren[3]).

---

[1]) Was ihm seinerzeit mancherley mehr und minder begründete Rügen zugezogen; s. Heinze (Deutsches Museum 1785. Bd. II. S. 211.) über Raphaels Heliodor. — [2]) S. Laokoon, Vorrede und den Anhang zu den späteren Ausg. — [3]) Gegen Wink. Versuch über die Allegorie, wie wir nunmehr wissen, eine bloße Habilitationsschrift; gegen die Häßlichkeit, welche sich im achtzehnten Jahrh. der Kunst, wie der Lebenssitte, bemächtigt hatte; auf der anderen Seite nicht ohne den Vorgang der Italiener, welche auch in den schlimmsten Zeiten dem Grundsatz nach auf Schönheit bestanden, und in der Consequenz der damals schon auf die Kunst angewendeten Gefühlslehre, suchte Lessing, wie ich hier in Erinnerung bringe, hindurchzuführen: daß die bildenden Künste nur Schönes darstellen sollen.

Nach Lessings Stellung zur Kunst kommt es demnach durchaus nicht in Frage, ob er selbst seinen Sinn für Schönes sehr glücklich ausgebildet hatte, was nach seinen historischen Beziehungen und technischen Vorschlägen sich allerdings bezweifeln läßt. Alles, was ihm in Bezug auf die Kunst zu leisten möglich war, mußte aus einer strengen Gedankenfolge hervorgehen. Doch eben hierin entspricht Laokoon bei weitem nicht der gewohnten Schärfe des Geistes, der ihn hervorgebracht. Denn schon in der ersten Anlage verschmilzt ihm der Begriff des Gegenstandes, welcher, wie wir gesehen, im allgemeinsten Sinne, und häufig Lessing selbst, der Kunstaufgabe, oder dem Hauptzwecke der einzelnen Kunstwerke gleich steht, theils mit dem äusserlichsten, durch den rohen Stoff herbeygeführten Bedingungen der Darstellung, theils mit den einzelnen zur Darstellung erforderlichen, oder mitwirkenden Formen. Mit den äusserlichsten Bedingungen der Darstellung vermischt er den Gegenstand schon da, wo er den ersten Anlauf nimmt, seine Ansicht etwas methodischer zu entwickeln[1]). Dort nemlich nennt er Fortschritt und Weilen (Körper und Handlung) eigentliche Gegenstände der einen und der anderen Kunst; obwohl es offenbar ist, daß Fortschritt in den bildenden Künsten, zwar nicht die Form, doch allerdings der Gegenstand ihrer Darstellung seyn kann, so wie auf der anderen Seite in der Poesie das Weilen sehr wohl der Gegenstand, nur nicht die Form ihrer Darstellung; so daß wir nicht anstehen können, Bewegung und Ruhe, in der Beziehung jener Stelle, nicht, wie Lessing, für Gegenstände zu nehmen, sondern einzig für gewisse Bedingungen und Beschränktheiten der Darstellungsweise, der einen und der anderen Kunstart. Noch gefährlicher indeß ist die schon berührte Vermischung des Gegenstandes mit den Formen, die ihn etwa bezeichnen und künstlerisch darstellen können. Denn eben diese Verwechselung, welche aus dem Laokoon auf den größten Theil der ästhetischen Literatur der nachfolgenden Zeiten übergegangen, erzeugte jenes Streben von außen nach einwärts[2]), welches, da man unvermeidlich bey der Aussenseite stehen blieb, den modernen Kunstbestrebungen so nachtheilig geworden. Wo Lessing aber den Gegenstand in einiger Annäherung an denjenigen Sinn genommen, den ich oben erklärt, versteht er ihn doch nur als eine entfernte Anregung des Geistes, als Motiv, da er dem Künstler große Freyheit einräumt, nach den Foderungen eines vermeintlichen Geschmackes damit zu schalten. Hierin folgt er indeß einem verbreiteten Irrthum, aus welchem in der modernen Kunstübung eine gewisse Untreue und Schlaffheit der Auffassung entstanden ist, welche diese nicht eben vortheilhaft von antiker Strenge unterscheidet.

---

[1]) Laokoon §. XVI. — [2]) Schelling a. a. O.

Mögen wir indeß den Gegenstand von den Formen der Darstellung absondern, oder, wie die Schönheitslehrer, ihn mit denselben vermengen, so ist er doch, wie weit oder eng wir ihn nehmen wollen, für Lessings Zwecke, die Hervorbringung des Schönen, nimmer von der Bedeutung und Wichtigkeit, welche ihm noch immer von Vielen beygelegt wird. Zerlegen wir nun ein beliebiges Kunstwerk in Auffassung, Darstellung und Gegenstand, sämmtlich Begriffe, über welche wir uns bereits verstanden haben; und vergleichen wir diese drey unerläßlichen Elemente jeglichen Erzeugnisses der Kunst das eine mit dem andern: so werden wir sehen, daß die ersten, die Auffassung und Darstellung, Thätigkeiten sind; das dritte aber, der Gegenstand, in seinem Verhältniß zum Künstler ein durchaus Leidendes. Hieraus folgt, daß der Gegenstand unfähig sey, sich in Kunstwerken ohne die Hülfe der Auffassung und Darstellung geltend zu machen. Jede Kunstlehre demnach, welche, weder von der Begeisterung des Künstlers, noch von seiner Fähigkeit darzustellen, vielmehr nur von der Wahl des Gegenstandes ausgeht, oder gar damit sich begnügt, den Werth, oder Unwerth der Kunstgegenstände ermitteln zu wollen, ergreift sichtlich die Sache bey ihrem Ende und bleibt daher unumgänglich seicht, unerschöpfend und, in so fern sie alle Theile der Kunst in ein falsches Verhältniß versetzt, auch durchhin schief und verkehrt.

Ist nun der Gegenstand unter den Elementen der künstlerischen Hervorbringung des Schönen bey weitem das Unwichtigste, ist es vielmehr nur die Auffassung und Darstellung, welche in der Kunst unter allen Umständen die Hervorbringung des Schönen bedingt; so wird auch der Grund wegfallen, welcher die sogenannte Schönheitstheorie bestimmt, die Wahl des Gegenstandes mit so großer Aengstlichkeit zu bewachen. Versuchen wir zu ermitteln, auf welche Weise jenes an sich selbst so menschliche und billige Verlangen nach Schönem auch bey weitester Ausdehnung des Gebietes künstlerischer Beziehungen noch immer befriedigt werden könne.

II.

Verhältniß der Kunst zur Schönheit

Die Griechen ihrer besten und glücklichsten Zeit, oder die Italiener des sechzehnten Jahrhunderts (also eben solche Völker und Zeitgenossen, deren Geisteswerke bekanntlich den feinsten und sichersten Schönheitssinn darlegen), begnügten sich mit dem allgemeinsten Schönheitsbegriffe und zeigten wenig Verlangen, ihre

Vorstellungen vom Schönen bis in das Einzelne zu bestimmen und auszubilden. In entgegengesetztem Verhältniß scheint das moderne Bestreben, bald den Begriff der Schönheit möglichst scharf im Verstande auszubilden, bald wiederum die sinnlichen Merkmale des Schönen recht genau zu bestimmen, aus einer unbefriedigten Sehnsucht nach Schönem entstanden zu seyn; wenigstens zeigte es sich zu keiner Zeit so unverdrossen, als eben während des entschiedensten Einflusses der europäischen Chinesen, der Pariser, welche, wie bekannt, den Reifrock, die Frisur und, was schlimmer ist, verzerrte und gezierte Gebärden erfunden und über die moderne Welt verbreitet haben.

Allerdings dürfen wir befürchten, daß die Vorstellungen vom Schönen, von welchen die Schönheitslehrer so unglücklicher Zeiten ausgegangen, ungeachtet des Bemühens, an Kunstwerke des schönsten und besten Alterthumes sich anzulehnen, sich dennoch nicht so ganz rein erhalten konnten, weil sie den Einwirkungen eines falschen Zeitgeschmackes nun einmal bloß gestellt waren. Ward doch sogar Mengs, der auf die besten Theoretiker seiner Zeit stark eingewirkt, eben wie späterhin Canova, bey unläugbarem Streben nach ächter Schönheit, doch von dem Eindruck gezierter Sitten, frisierter Haare und anderer Wunderlichkeiten dieser Art ganz offenbar bemeistert. An dieser Stelle jedoch fragt es sich nicht sowohl, ob Lessing, oder Winckelmann, oder noch neuere Gönner des sogenannten Schönheitsprincip vom Schönen richtige, oder unrichtige Vorstellungen erlangt, als vielmehr, ob sie den Begriff der Schönheit in gehöriger Allgemeinheit aufgefaßt und von solchen Vorstellungen frey erhalten haben, die nicht die allgemeine Eigenschaft, welche wir Schönheit nennen, sondern nur irgend ein besonderes Schöne betreffen. Ich glaube wahrzunehmen, daß die neueren Theorien, wenigstens alle solche, welche die Kunst näher ins Auge fassen, eben weil sie ihren Schönheitsbegriff aus Merkmalen des einzelnen Schönen zusammensetzen, denselben nothwendig nicht so rein und scharf auffassen, daß man sagen könnte, jegliches Schönes sey darein begriffen und jegliches Unschöne davon ausgeschlossen. Vielleicht wird das Ergebniß ein anderes seyn, wenn wir bey Auffassung des Schönheitsbegriffes nicht, wie so viele unserer Vorgänger, von der Beobachtung des einzelnen Schönen ausgehen, vielmehr von der Empfindung selbst, welche uns bestimmt, sichtbare Dinge schön zu nennen.

Gewiß stritte es wider den gemeinen Gebrauch der deutschen wie jeder anderen Sprache, wollte man solche Dinge schön nennen, welche unerfreulich zu schauen sind. Denn schön und, was in anderen Sprachen dasselbe bedeutet, heißt, ehe denkende Köpfe den Begriff feiner ausspalten, eben nur Solches, was den Blick an sich selbst, oder durch ihn die Seele vergnügt. Allein zur Verwirrung

Aller, welche jemals die Schönheit zu beleuchten versucht, ist die Erregbarkeit und Empfänglichkeit der Menschen so verschieden, daß ein unbegrenzbares Mancherley von Dingen dem gemeinen Sprachgebrauche schön heißt.

Demnach dürfte es uns zur näheren Begrenzung unseres Schönheitsbegriffes behülflich seyn, wenn wir uns vorher über die Menschengattung vereinbarten, deren Schönheitssinn, oder Schönheitsurtheil bey unserer Untersuchung einzig in Frage kommen soll. Dem Griechen freylich würde es seltsam genug scheinen, wenn Jemand über Solches, was ihm schön hieß, das Urtheil von Barbaren hätte einholen wollen; in den neueren, weltbürgerlichen Zeiten nahm indeß sogar ein Winckelmann[1]) auf die Empfindungen von Menschen Bedacht, welche in dieser Beziehung nicht bloß persönlich, vielmehr auch der Gattung nach, und wahrscheinlich unheilbar roh sind. Um nun nicht sogleich und von vorn herein durch eine ähnliche Betrachtung abgelenkt zu werden, wollen wir lieber den Alten folgen und uns dahin entscheiden, daß nur die Empfindungen eines gesunden Gesichtes, nur die Gefühle und Urtheile von sittlich edlen und geistig fähigen Menschen bey Untersuchung der Schönheit uns zur Richtschnur dienen können.

Doch selbst innerhalb dieser engeren Grenze würden wir schwerlich der Zersplitterung entgehen, wenn wir eben nur an vereinzelten schönen Dingen erproben wollten, welchen Eindruck sie voraussetzlich auf empfängliche und begabte Menschen bewirken. Vom Eindruck des einzelnen Schönen werden wir demnach absehen müssen, um allgemeinere, durchwaltende Ursachen, Veranlassungen, oder Beweggründe des Wohlgefallens am Schauen aufzusuchen, welche, da dieses Wohlgefallen offenbar, theils ein rein sinnliches, theils ein gemischtes und mehrdeutiges, theils wiederum ein rein sittlich-geistiges ist, nothwendig sowohl verschiedene, als auch verschiedenartige sind.

Wir bedürfen demnach, wie es vortrefflichen Geistern längst eingeleuchtet, einer Abtheilung nicht innerhalb des Schönen, dem wir nun einmal seine unübersehliche Mannigfaltigkeit einräumen müssen, vielmehr innerhalb der allgemeinen Eigenschaft, welche wir Schönheit nennen. Dreyfach theilte schon Baco[2])

---

[1]) Kunstgeschichte Buch IV. — [2]) Francis Bacon, Works etc. Lond. 1753. fo. Voll. III. Sermones fideles XLI. de Pulchritudine. „In pulchritudine praefertur venustas colori; et decorus ac gratiosus oris et corporis motus ipsi venustati.“ Bey diesem, gleich anderen derselben Aphorismen, wie im ersten Aufsteigen hingeworfenen Gedanken läßt die Unbestimmtheit des Ausdrucks manchem Zweifel Raum. Der englische Uebersetzer überträgt, venustas, in favour, Reiz, und hält sich dabey mehr an das Etymon des lateinischen Wortes, als an den muthmaßlichen Sinn seines Originales. Denn es ist nicht denkbar, daß Baco hier, den Reiz, der Farbe und der Anmuth entgegengesetzt habe, welche mit jenem eng verschwistert sind; ich glaube daher, daß er damit eben

die Schönheit ein, obwohl er, da sein Antheil an Dingen der Kunst zu allgemein war, uns die Begründung und nähere Entwickelung schuldig geblieben. Auch Schiller[1]), welcher den dritten, ganz ethischen Theil der Schönheit höchst meisterlich durchdachte, unterscheidet denselben mit großer Schärfe, wenigstens von dem zweyten, den er den architectonischen nennt. Nach solchen Vorgängern wage ich, die Anregungen des Schönheitsgefühles, nach jedesmaliger Beschaffenheit des letzteren, in drey durchaus verschiedene Gattungen zu zerlegen und in Bezug auf deren Art, Beschaffenheit und Verhältniß zur Kunst eine jede für sich allein zu betrachten.

Die erste und einleuchtend die niedrigste umfaßt die Veranlassungen eines bloß sinnlichen Wohlgefallens am Schauen[2]). Diese Art der Schönheit, welche sowohl die Farbe, als das Helldunkel in sich einschließt, können wir nicht bloß im Geiste absondern, vielmehr auch nicht selten an bestimmten Dingen für sich allein wahrnehmen und beobachten, da es sich häufig ergiebt, daß Dinge, welche das sinnliche Auge befriedigen, doch weder den Geist beschäftigen, noch das Gemüth erfreuen; oder daß Dinge, welche letztere Fähigkeiten auf das Höchste in Anspruch nehmen, den äusseren Sinn mehr und minder verletzen. Auch in der Kunst erscheint das sinnlich Gefällige nicht selten für sich allein; woher zu erklären, daß Neulinge im Kunstfache, welche meist das sinnlich Angenehme, dem Geistigen und Gemuthenden vorziehen, ganz andere Kunstwerke zu lieben und zu schätzen pflegen, als durchgebildete Kenner, die allenfalls über den sinnlichen Eindruck hinwegsehen, und dagegen manchem schmucken und sinnlich angenehmen Dinge der inneren Schaalheit wegen abgeneigt sind.

Uebrigens ist nicht mit Sicherheit anzugeben, worauf denn eigentlich die sinnliche Annehmlichkeit sichtbarer Dinge beruhe, da jegliches Auge nach Maaßgabe seiner Gesundheit und Scharfsicht verschieden empfindet, woher der richtige, obwohl einzig auf diese niedrigste Stufe der Schönheit anwendbare Gemeinspruch entstanden: daß über den Geschmack nichts entschieden werden könne. In Bezug auf diese rein sinnliche Annehmlichkeit, welche wir voraussetzlich von dem sinnlichen Reiz anschaulich angeregter Vorstellungen des Geistes (z. B.

---

solches bezeichnen wollen, was durch formositas unübertrefflich, gewiß in keiner Sprache gleichdeckend ausgedrückt wird. Nach seiner ganzen Denkart verstand er aber Anmuth der Bewegung sicherlich nicht einzig vom Liebreiz, oder vom bloß sinnlich Gefälligen, vielmehr vom Ethischen überhaupt. Farbe aber dürfte an dieser Stelle die Veranlassungen eines rein sinnlichen Wohlgefallens am Schauen vertreten, mithin dürften darin alle Elemente der nachfolgenden Darlegung enthalten seyn.

[1]) Fr. v. Schiller, über Anmuth und Würde, Horen, 1793. Stück II. und Werke 1820. 12. Bd. XVII. S. 165. — [2]) Göthe, über Kunst u. Alt. 5. Bdes 1. Heft. S. 121. — „Das nothwendige Vorwalten der Sinneswerkzeuge." —

vom Ueppigen und Wohllüstigen) zu unterscheiden wissen, müssen wir uns allerdings damit begnügen, daß es, wie einen mittleren Zustand des Auges, so auch eine mittlere Beschaffenheit des Anschaulichen geben muß, welche gleichweit von buttriger Weiche und schneidender Härte entfernt, wenigstens die Mehrzahl gesunder Gesichtssinnen befriedigen wird. Diese Art der Schönheit nimmt in den ansichtlichen Dingen etwa dieselbe Stelle ein, als in der Musik der einzelne Ton, dessen verhältnißmäßige Reinheit, wie sehr sie immer den Gesammteindruck befördern mag, doch an und für sich unbezweifelt ein rein sinnliches Wohlgefallen hervorbringt. Auch an den Pflanzenformen kann sie beobachtet werden, deren Eindruck nothwendig frey ist von sittlichen Nebenvorstellungen, welche in den animalischen Formen den reinsinnlichen Eindruck durchkeeuzen. Der Feldkümmel[1]) z. B., dessen schöne Blüthenformen, dessen zierlich ausgeschärfte Blätter in der Nähe betrachtet Bewunderung erregen, ist mir in meinen ländlichen Lustwegen und Anlagen stets ein eben so unwillkommener Gast, als die ungleich gestaltlosere Nessel. Dagegen erfreut mich der Farren, ja selbst, wenn nicht im Uebermaaß, die saftige Klette. Ich erkläre mir diese Wirkung aus der größeren Deutlichkeit und Schärfe der Gesammterscheinung der letzten, der bleichen Farbe, der dünnen, unwesenhaften, schlaffen Erscheinung der ersten. Denn es ist mir deutlich bewußt, daß hier keine geheime Wahlverwandtschaft, kein Vorurtheil, sondern der bloße Sinneseindruck mich veranlaßt, die eine Pflanze mit Lust, die andere mit Widerwillen wahrzunehmen. Dahin gehört nicht minder der unwiderstehliche Reiz, den edle Gesteine auch für Solche haben, welche sicher nicht durch den Wunsch sie zu besitzen, also auch nicht durch den Begriff ihres relativen Werthes bestimmt werden, sie zu bewundern. Es ist, wie ein unvergleichlicher Beobachter andeutet[2]), die Tiefe und Reinheit der Farbe, die Höhe des Glanzes, welche im Edelsteine den Gesichtssinn erfüllt und durchwärmt und den rein sinnlichen Schönheitseindruck zu einer ungewöhnlichen Höhe steigert.

Die zweyte Art der Schönheit beruhet auf bestimmten Verhältnissen und Fügungen von Formen und Linien, welche auf eine unerklärte und dunkle Weise, doch der Wirkung nach ganz sicher und ausgemacht, nicht etwa bloß das Gesicht angenehm anregen, vielmehr die gesammte Lebensthätigkeit ergreifen und die Seele nothwendig in die glücklichste Stimmung versetzen. Diese Art der Schönheit scheint, gleich der musikalischen Harmonie, in der allgemeinen Weltordnung ihr Gegenbild zu haben; doch wird es unmöglich seyn, das Gesetz, nach welchem sie entstehet und wirkt, jemals etwa eben so deutlich zu erkennen

[1]) Chaerophyllum silvestre. — [2]) Göthe, Wahlverwandtsch. Thl. I. S. 109. (Ausg. 1809.) — „wenn der Smaragd durch seine herrliche Farbe dem Gesichte wohlthut." —

und darzulegen, als längst schon das Verhältniß und die Folge der Töne erkannt und bestimmt worden ist. Denn Töne sind bey weitem geeigneter, abgesondert aufgefaßt und betrachtet zu werden, als Formen und Linien, weßhalb wir es dahin gestellt seyn lassen, ob die grade, oder die gebogene Linie, die gewölbte, oder die kantige Form die schönere sey; was Manche beschäftigt hat, obwohl nach der Analogie der Musik anzunehmen ist, daß keine Linie, oder Form an sich selbst, vielmehr nur in bestimmten Verbindungen, Reihen und Verhältnissen jene gleichsam musikalische[1]) Schönheit hervorbringt.

Da es nun vornehmlich in der Baukunst am Tage liegt, daß bestimmte räumliche Verhältnisse schon an und für sich über die Seele eine unwiderstehliche Gewalt ausüben, so nannte Schiller diese Schönheit die architectonische; wie wir denn auch im gemeinen Leben die Verhältnisse des menschlichen, oder anderer belebter Körper, mit demselben Gleichniß den Bau zu nennen pflegen. Doch scheint mir dieses Bild, weil es von einem Künstlichen und Abgeleiteten entlehnt ist, nur wenig geeignet, eine ursprüngliche Schönheit zu bezeichnen; und ungleich schöner gewiß erklärten sich viele Alten in umgekehrter Richtung die Verhältnisse der Baukunst eben aus den Verhältnissen natürlicher und belebter Körper. Denn auch bey Menschen, wie es dem natursinnigen Griechen so deutlich war, kann uns das bloße Ebenmaaß ihrer Züge gleichsam bezaubern, so daß wir durch dieses oft über ihren sittlichen Unwerth verblendet werden, und dagegen bey auffallendem Mißverhältniß der Theile eines Gesichtes mit einiger Mühe uns in solche Züge desselben hineindenken, in denen eine edle Seele, oder ein thätiger Geist sich ausdrückt. Die Benennung, Schönheit des Maßes, welche ich vorschlage, dürfte daher freyer von Nebenbeziehungen und weit umfassender seyn, als jene andere.

Diese zweyte Schönheit[2]), wie es scheint, die eigentliche Schönheit der Griechen[3]), ist übrigens nicht mehr, wie jenes bloß sinnlich Wohlgefällige, nach

---

[1]) Leibnitii ep. (ed. Kortholt. Vol. 1. p. 241.) — „Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi.“ — [2]) Bey Ausbildung ihrer philosophischen Begriffe fand die lateinische Sprache in dem allgemeinen Vorbilde römischer Gesittung, der griechischen Nation, die Kunst und den Kunstsinn schon völlig durchgebildet vor. Daher, denke ich, die glückliche Ableitung und daraus hervorgehende Schärfe der Begriffe, formosus, formositas, welche obige Entwickelung merklich unterstützen. — [3]) Sie wünschten sie mit sittlichem Werthe verbunden zu sehen, also war ihnen Schönheit an sich selbst etwas Anderes, als der Ausdruck, oder a s der Charakter sittlicher Güte. — Auch die Behauptung: daß dem Barbaren dasselbe schön seyn müsse, was dem Griechen schön war (Winckelmann K. G. Bch. 4. K. 2.), deutet auf die Schönheit des Ebenmaßes hin. Denn der bloß sinnliche Eindruck des Formenspieles, der Abwechslungen des Lichtes und Dunkels, den die Griechen eben=

Maaßgabe der Empfänglichkeit der Einzelnen, bald diese, bald jene, sondern stets und unwandelbar dieselbe. Allerdings giebt es Menschen, welche diese Schönheit nicht empfinden, entweder weil ihr Sinn für solche noch schlummert, oder weil Vorbegriffe und Verstandesgrillen ihn verschließen. Doch wird die Gleichgültigkeit der ersten erweckt und angeregt, das Vorurtheil, oder die falsche Gewöhnung der anderen besiegt werden können, eben weil diese Schönheit nach allgemeinen Naturgesetzen wirkt, gegen welche die Einzelnen wohl aus Laune, oder Stumpfsinn eine Weile verschliessen mögen, deren Herrschaft indeß sie auf die Länge nothgedrungen werden anerkennen müssen[1]). Bewirkte doch die lebendige Beredsamkeit Winckelmanns inmitten der Schnörkel und Fratzen des achtzehnten Jahrhunderts eine unaufhaltsame Umwälzung des Geschmackes, welche nur deshalb so spät auf die Thätigkeit der Kunst zurückgewirkt, weil man ungleich früher das Schöne der Kunst als das Geheimniß seiner Hervorbringung wieder aufgefunden hatte.

Die dritte, und für sittliche und erkennende Wesen unläugbar die wichtigste, Schönheit beruhet aber auf jener gegebenen, in der Natur, nicht in menschlicher

---

falls von der eigentlichen Schönheit unterschieden (Winckelm. das. §. 19.), konnte schon unter den Griechen selbst nicht ganz derselbe, mußte gewiß bey den Barbaren ein ganz verschiedener seyn. Die Auffassung der sittlichen Bedeutung der Formen setzt aber sittliche Bildung voraus, welche eben ein griechischer Denker nicht so durchhin dem Barbaren dürfte beygemessen haben. Nehmen wir aber diese beiden Schönheiten zurück, so bleibt nur die Schönheit des Maßes übrig, welche, nach neueren Beobachtungen, allerdings selbst auf den rohesten Barbaren einzuwirken scheint (S. v. Spix und v. Martius Reise in Brasilien. 1. Thl. München. 1823. 4. S. 259. und C. Ritter, Erdkunde, zweite Aufl. Thl. 1. S. 267.). Dagegen fand Burckhardt (Travels in Nubia p. 264.) bey einem schön gebildeten Stamme von zweifelhafter Abkunft Widerwillen gegen die Weissen; die Farbe schien ihnen krankhaft; also entschied in diesem Falle höchst wahrscheinlich nur diese; eben wie der malayischen Bemannung eines ostindischen Schiffes, welches im verflossenen Jahre in der Elbe vor Anker lag, die hellen Nordteutschen nach gar nichts aussahen. — Schelling scheint also eine mehr christliche, als antike Ansicht auszusprechen, wo er (a. a. O. S. 373.) sagt: „Diese Schönheit, welche aus der vollkommenen Durchdringung sittlicher Güte und sinnlicher Anmuth hervorgeht."

[1]) Heydenreich (aesth. Wörterbuch rc. Bd. 4. S. 74.) unterscheidet ein allgemeines Ideal schöner Form, was der Mensch a priori besitze, von Idealen für bestimmte Gattungen von Gegenständen (von den, in der vorangehenden Untersuchung, angeführten Verkörperungen abstracter Begriffe.). Dieser allgemeine Idealbegriff ist in Bezug auf die besondere Schönheit des Maßes und der Verhältnisse einzuräumen; insofern nemlich Ideal an dieser Stelle nicht sowohl ein vollendetes, deutliches, ausgerundetes Urbild, als vielmehr eine ursprüngliche Empfänglichkeit, einen eingeborenen Sinn bedeuten sollte; was allerdings in Frage steht.

Willkühr, gegründeten Symbolik der Formen, durch welche diese in bestimmten Verbindungen zu Merkmalen und Zeichen gedeihen, bey deren Anblick wir uns nothwendig theils bestimmter Vorstellungen und Begriffe erinnern, theils auch bestimmter in uns schlummernder Gefühle bewußt werden. Vermöge dieser Eigenschaft erwecken die Formen, ganz unabhängig, sowohl vom sinnlichen Wohlgefälligen, als von der eben berührten Schönheit des Maßes, ein gewisses sittlich-geistiges Wohlgefallen, welches theils aus der Erfreulichkeit der eben angeregten Vorstellungen hervorgeht, theils auch gradehin aus dem Vergnügen, welches schon die bloße Thätigkeit eines deutlichen Erkennens unfehlbar nach sich zieht.

Den Grund der Erfreulichkeit von Vorstellungen, die Sichtbares im Geiste anregt, werden wir voraussetzen und übergehen dürfen, da diese Abtheilung innerhalb der Schönheit längst schon mit dem besten Erfolge untersucht und beleuchtet worden; vielleicht, weil sie den Schriftstellern zugänglicher war, als Solches, so einzig der Gestalt und ihrer Erscheinung angehört, mithin nur den künstlerisch gebildeten Seelen genügend deutlich wird. Das Erfreuliche aber, welches schon in der nackten Deutlichkeit der Erscheinung liegt, hatte in dem Kreislauf neuerer Theorieen das Schicksal, bald viel zu hoch gestellt, bald wiederum von der Schönheit ausgeschlossen und der Kunst untersagt zu werden. Lessing[1]) verwarf es aus Consequenz oder Zufall; daher wohl seine, keiner Erwiederung bedürfenden, Ausfälle gegen das Bildniß und die Landschaft[2]). Seine Nachfolger indeß haben, bey reiferer Ausbildung des Kunstsinnes, sowohl am Bildniß, wie an der Landschaft Behagen gefunden, ja sogar anatomischen und anderen etwas roh und flüchtig behandelten Studien großer Meister ihre Bewunderung nicht versagt, mithin factisch eingestanden, daß schon die bloße Schärfe und Deutlichkeit der Charakteristik den Sinn vergnügen könne, daß solche mithin für sich selbst eine Abart der dritten symbolisch-ethischen Schönheit bilden müsse. Denn eine eigene Art der Schönheit ist sie freilich eben so wenig, als sie jemals das ausgesonderte Ziel irgend einer Kunstrichtung gewesen.

---

[1]) Laokoon, §. II. Dritte Aufl. S. 11. — [2]) Carl Ritter, die Erdkunde rc., Thl. 1, zweyte Aufl., S. 75. „In der auf diese Weise entspringenden, unerschöpflichen Vielartigkeit des Wasserlaufes liegt eine der wichtigsten Bedingungen zur, dem Raume nach, allgemeinen Entwickelung der unorganisirten Erdoberfläche zu derjenigen localisirten Vielseitigkeit und Einheit, welche wir, in ihrem überschaulichen Zusammenhange, Landschaft nennen, die immer und überall einen geheimen Zauber über den Menschen ausüben wird, der in ihrem Kreise sich bewegt, und überhaupt die räumliche Basis alles organischen Lebens ist." So kommt uns unerwartet zugleich die Vertheidigung und Grundidee der Landschaftsmalerey, wo wir deren am meisten bedurften, durch den besten und würdigsten Vertreter ihrer Ansprüche.

Bis dahin haben wir die Schönheit an sich selbst, und ohne ausschließliche Beziehung auf die Kunst, untersucht, und, wie ich glaube, gefunden: daß Schönheit im allgemeinsten, und wenn man so will, im modernen Verstande, alle Eigenschaften der Dinge in sich begreift, welche entweder, den Gesichtssinn befriedigend anregen, oder durch ihn die Seele stimmen und den Geist erfreuen; daß aber eben diese Eigenschaften in drey durchaus verschiedene Arten zerfallen, deren eine nur auf das sinnliche Auge, deren andere nur auf den eigenen, voraussetzlich dem Menschen eingebornen, Sinn für räumliche Verhältnisse, deren dritte zunächst auf den Verstand wirkt, dann erst durch die Erkenntniß auch auf das Gefühl.

Wo nun alle Arten der Schönheit in einem Gegenstande, gleich wie in ihrem Brennpuncte, sich vereinigen, ein Fall, der schon den schöngesinnten Alten mehr wünschenswerth, als durchhin erreichbar zu seyn schien, da würde ohne Zweifel ein ausnehmend Schönes entstehen. In den sichtbaren Dingen pflegt indeß bald die eine, bald die andere Schönheit vorzuherrschen, oft sogar die übrigen durchaus zu verdrängen; daher ist es schon für die Auffassung und für den Genuß des Schönen von großem Vortheil, in jeglichem Schönen die solchem eben beywohnende Art der Schönheit deutlich zu erkennen, und diese von anderen genau zu unterscheiden. Denn wollten wir etwa, gleich den ästhetischen Neulingen, da, wo eben nur sinnliche Annehmlichkeiten vorhanden, zugleich auch die Anregung edler und erhebender Vorstellungen des Geistes begehren, oder bey diesen letzteren wiederum nach sinnlichem Reize gelüsten, so würden wir uns durch ein fruchtloses Sehnen gewiß um gegenwärtige Freude bringen. Freilich wird ein gesunder, von Vorbegriffen unbestochener, Sinn wohl auch ohne jene Begriffsspaltung das Schöne empfinden und genießen lernen; und es ist daher vornehmlich nur für die Kunstlehre, und in so fern diese auf die Ausübung der Kunst einwirkt, auch für die letztere von Wichtigkeit, die sinnliche Annehmlichkeit von der Schönheit des Maßes, und beide wiederum von der Schönheit mittelbar durch die Gestalt im Geiste angeregter Vorstellungen zu unterscheiden.

Im jüngst verflossenen Menschenalter beherrschten zwey große Namen, Lessing und Winkelmann, die Ansicht, die Lehre, ja gewissermaßen selbst die Ausübung der Kunst; beide redeten auf ihre Weise der Schönheit das Wort, gewiß in edler Gesinnung und Absicht. Uns scheint die Schönheit in der Kunst, wie im Leben, nicht weniger wünschenswerth, wie jenen; doch ungewiß, ob sie die Schönheit erkannt, oder die Hervorbringung des Schönen wesentlich gefördert haben.

Gewiß war Winkelmanns Auffassung des einzelnen Schönen höchst sinnvoll, seine Darstellung desselben von unerreichbarer Anschaulichkeit, von hinreißendem

Feuer. Doch eben weil er, unbefriedigt von seinem Anfluge mystischer Schönheitsansichten, im Durchschnitt eben nur von der Beobachtung des einzelnen Schönen sich zum Begriffe der Schönheit selbst zu erheben suchte, gelangte er nie dahin, die Schönheit des Begriffes vom Schönen der Anschauung zu unterscheiden[1]). Seine Arten der Schönheit sind wirklich eben nur Vorstellungen von bestimmten Arten des Schönen, wie etwa des Kräftigen, des Zarten, des Edeln, des Anmuthigen. Er wirkte daher zwar auf der einen Seite vortheilhaft, indem er dem Sinne seiner Zeitgenossen die Richtung auf wahrhaft Schönes gab; auf der andern aber auch nachtheilig, indem er die Meinung verbreitete, daß eben dieses einzelne, in sich abgeschlossene, Schöne einen Maßstab für die Beurtheilung, eine Richtschnur für die Hervorbringung eines jeglichen Schönen enthalte. Doch wie einestheils kein einzelnes Schöne jemals die Allgemeinheit des Schönheitsbegriffes selbst gleichsam verkörpern kann; wie es stets sein eigenes Maaß besitzt, und nicht wohl nach anderen, gleich eigenthümlichen, also verschiedenen, Entfaltungen der Schönheit zu beurtheilen, oder gar zusammenzusetzen ist; so sollte anderntheils die Erfahrung selbst schwächere Denker längst belehrt haben, daß in der Kunst das Schöne einzig das Werk lebhafter Begeisterung ist, diese aber durch nichts mehr gelähmt wird, als durch platte, mechanische Nachahmung, welche doch der einzige Weg ist, auf welchem ein schon vorhandenes Einzelne wiederholt und auf gewisse Weise verdoppelt werden kann, wenn solches nun einmal durchaus geschehen sollte.

Die Schönheitsbestimmungen aber, welche Lessing auf Winkelmanns Bahn, doch mit unendlich geringerer Sachkenntniß, und beinahe ohne alles eigene Gefühl des Schönen, versucht hat, sind ohne Nachwirkung verhallt. Man erinnert sich nur im Allgemeinen, daß er der Kunst die Darstellung des Schönen empfohlen, und begnügt sich, solches zu billigen oder zu bestreiten. Allein die Frage, ob die Kunst nur das Schöne darstellen solle, ist nicht so

---

[1]) *Τὸ καλλός*, pulchritudo, Schönheit, ist die Eigenschaft; von metaphorischen Bedeutungen abgesehen, *τὸ καλὸν*, pulcrum, das Schöne, eine unbestimmte Mehrheit von Dingen, denen die Eigenschaft der Schönheit beywohnt. Einige Uebertragungen indeß im griechischen Wortgebrauch, vielleicht auch nur der triviale Sinn des französischen Wortes beauté, welcher die ästhetischen Schriftsteller dieser Nation häufig veranlaßt, statt jenes, le beau zu setzen, scheint auch unter uns die ursprüngliche Grenze beider Begriffe mehr und mehr zu verwischen. Nichts destoweniger ist ihre Unterscheidung nothwendig; nach den Gesetzen, nach dem Gebrauch unserer Sprache, wird aber Schönheit nur eine Eigenschaft, Schönes nur ein Dingliches seyn können, dem jene beywohnt. So ist es in allen analogen Fällen; Gewohnheit und Gewohntes, Klarheit und Klares u. s. f. werden wir überall nach demselben Gesetze einander entgegensetzen.

rund und kurz zu beantworten, wie solche Kunstlehrer dafür halten, welche durch starrsinniges Beharren auf dem bloßen Namen der Schönheit schon ein Großes zu leisten glauben. Denn, wenn anders die Eintheilung der Schönheit, welche wir eben versucht haben, in sich richtig ist: so wird eine jede der bezeichneten Arten oder Gattungen der Schönheit zur Kunst ihr eigenes Verhältniß einnehmen, welches wir, jedes für sich, untersuchen müssen, ehe wir entscheiden können, in wie fern Schönheit des Gegenstandes die Schönheit von Kunstwerken bedingt.

Das rein sinnliche Wohlgefallen am Schauen, welches wir voraussetzlich von dem Reize, oder von der Ueppigkeit durch sichtbare Dinge im Geiste angeregter Vorstellungen, zu unterscheiden wissen, beruhet nun, wie wir uns entsinnen, auf gewissen Wirkungen des Licht- und Farbenwechsels, welche gesunde und wohlgeübte Augen weniger weich und schmelzend zu lieben pflegen, als krankhafte; weniger grell und abstechend, als rohe und ungebildete. Wollten wir nun prüfen, ob die bildenden Künste nur solche Gegenstände der sinnlichen Anschauung nachahmen dürfen, welche im Leben, oder außerhalb der Kunst, ein rein sinnliches Wohlgefallen am Schauen hervor bringen; so setzt sich diesem die Erfahrung entgegen, daß nicht jeder Gegenstand, der an sich selbst gefällig anzusehen, in Kunstwerke aufgenommen, einen gleich gefälligen Eindruck bewirkt. Da nemlich das äußere, sinnliche Ansehen von Kunstwerken, wie ich zum Theil beim Style gezeigt habe, und, wenn es hier nicht zu weit ablenkte, auch am sogenannten Malerischen der Niederländer nachweisen könnte, bey weitem mehr durch den rohen Kunststoff und durch dessen Anwendung und Behandlung bedingt wird, als durch die Beschaffenheit der wirklichen Formen, welche darin zu irgend einem Kunstzwecke nachgebildet worden: so fragt es sich in dieser Beziehung nicht sowohl, ob Gegenstände der sinnlichen Anschauung an sich selbst gut in die Augen fallen, als vielmehr, ob sie innerhalb der Grenzen der jedesmal zur Hand liegenden Kunstart bequem, leicht erfaßlich, mithin gefällig können ausgedrückt werden. Bey der Wahl und Nachbildung von Gegenständen der sinnlichen Anschauung kommt es demnach nicht sowohl auf deren selbstständige Schönheit an, als einzig auf ihre Darstellbarkeit; im Kunstwerke selbst wird aber das gute oder üble Ansehen so gewählter Gegenstände der Nachbildung das Ergebniß der technischen Vortheile seyn, oder des Kunst-, nicht des Natur-Geschmackes, den der jedesmalige Künstler sich anzueignen das Glück und die Fähigkeit besessen. Allerdings nun wird der Künstler bemüht seyn müssen, solche Vortheile oder einen solchen Geschmack sich anzueignen, damit er den äußeren Sinn nicht verletze, der unter allen Umständen den ersten Eindruck seines Werkes aufnimmt, ehe er ihn höheren Lebensthätigkeiten über-

liefert. Doch möge er sich nicht versprechen, jemals in dieser Beziehung Allen gleichmäßig gerecht zu werden, weil die Empfänglichkeit des Auges auch unter den gesund und scharf Sehenden verschieden ist, weshalb er, schon um die erste Bedingung aller bloß sinnlichen Wohlgefälligkeit, die Uebereinstimmung der Arbeit, nicht etwa durch Schwanken zu verfehlen, durchaus seinem eigenen Sinne nachgehen muß. Ist nun diese erste und niedrigste Schönheit in Kunstwerken abhängig von Eigenthümlichkeiten des Gesichtes der einzelnen Künstler, so mag es wohl möglich seyn, eben diesen Sinn durch Beispiel und practische Anleitung um etwas schneller zu entwickeln, doch schwerlich, ihn nach allgemeinen Regeln zu leiten. Jede Schönheitslehre demnach, welche, gleich der Aesthetik der holländisch-französischen Epoche, aus dem Sinnlich-Wohlgefälligen einzelner Werke der Kunst die Regel aller Wohlgefälligkeit derselben Art zu entwickeln versucht, oder gar sich vermißt, solche Einseitigkeiten, gleich als ergäben sie ein allgemeines Schönheitsgesetz, der Kunst aufzudrängen, treibt doch, mit dem mildesten Ausdruck, nur ein müßiges Spiel des Witzes.

Allein schon ungleich umfassender und gleichmäßiger, als diese, ist jene zweite Art der Schönheit, welche auf bestimmten Verhältnissen von Formen und Linien beruht. Denn, weil dieselbe nicht mehr, wie jene niedrigere, von der Stimmung und Empfänglichkeit des einzelnen Daseyns abhängig ist, vielmehr nach allgemeineren, die gesammte Natur beherrschenden, Gesetzen entsteht und wirkt; so wird sie auch gleichmäßiger begehrt und empfunden; so kann die Empfänglichkeit für sie selbst da, wo sie etwa durch falsche Gewöhnungen, oder durch Verstandesgrillen wäre verbildet worden, doch immer noch durch Beobachtung, Vergleichung und Nachdenken geheilt werden. Wenn nun der Künstler in dieser Beziehung einestheils eine weit verbreitete Empfänglichkeit vorfindet, anderntheils seinen etwa schlummernden oder abgelenkten Sinn für Harmonie räumlicher Verhältnisse in sich selbst gleichsam wieder aufwecken kann; so folgt, daß er auf alle Weise, sowohl fähig sey, als Bedacht nehmen müsse, seinen Werken diese Schönheit beyzulegen.

Indeß, wie wir solche auch in der Wirklichkeit nur innerhalb der Grenzen in sich abgeschlossener Erscheinungen auffassen; wie wir sie, etwa bei einem menschlichen Antlitz, nicht durch Vergleichung mit einem andern, noch durch Aussonderung der einzelnen Theile, vielmehr nur in dem Verhältniß aller Theile unter sich, wie zum Ganzen, aufsuchen werden: so ergiebt sie sich auch in Kunstwerken nicht aus der Wohlgestalt der einzelnen Theile, sondern einzig aus ihrem Gesammtverhältniß. Wo dieses mangelhaft ist, da hilft die Wohlgestalt der Theile nicht aus, wie solches unter anderen die historischen Gemälde der Zeiten des Mengs und David, so wie nicht minder gar viele Bauwerke der

Neueren ins Licht setzen. Denn, obwohl in den ersten viele einzelne Theile guten Modellen und schönen alten Statüen, in den anderen Säulen und Gebälke den alten Bauwerken mit großer Geschicklichkeit nachgemacht sind, so erscheinen sie doch von eben jener räumlichen Harmonie, von der hier die Rede, durchaus entblößt, was übrigens ihrem ächten Verdienste nicht etwa im Lichte stehen soll. Wenn nun auf dieser Seite schöne Theile für sich allein nicht hinreichen, in Kunstwerken die Schönheit des Ebenmaßes hervorzubringen, so wird letztere andererseits nicht selten, gleichwie in der Musik, gerade durch weniger schöne, und sogar durch unschöne Theile zur Vollendung gebracht, wie denkenden Künstlern gar wohl bekannt ist. Wird aber die Schönheit der Eurythmie in Kunstwerken nicht sowohl durch die selbstständige Schönheit der einzelnen Gestalten und Linien, welche Kunstwerke zur Erscheinung bringen, als vielmehr durch ihre Anordnung, Vertheilung und Stellung bewirkt; so entsteht offenbar auch diese nicht, wie Einige annehmen, schon aus der eigenen Wohlgestalt von Gegenständen der künstlerischen Nachbildung oder Darstellung, sondern einzig aus solchen Griffen und Vortheilen der Darstellung selbst, welche ich in der vorangehenden Untersuchung dem Stylbegriffe beygesellt. Demnach müßten wir den bekannten Ausspruch: der Künstler dürfe nur das Schöne darstellen, wenn wir ihn, in Bezug auf die erste und zweyte Art der Schönheit, etwa zugeben wollten, doch vorher dahin übersetzen: daß der Künstler schön oder mit Schönheit darstellen solle, was allerdings ihm zu empfehlen ist.

Wenn nun die Darstellung unläugbar die Gewalt besitzt, Schönheiten der ersten und zweyten Art hervor zu bringen, oder die entsprechenden Unschönheiten innerhalb der abgeschlossenen Erscheinung von Kunstwerken vollständig auszugleichen; wenn dagegen, was sittlich und geistig widerwärtig ist, durch keine menschliche Gewalt geschminkt und beschönigt werden kann, so scheint es auf den ersten Blick, als hätten wir nunmehr den Punkt getroffen, wo es wirklich auf Schönheit des Gegenstandes der Darstellung ankommt. Indeß ist das sittlich und geistig Erfreuliche auf der einen Seite nicht eben das ausgesonderte Augenmerk der sogenannten Schönheitstheorie; auf der anderen aber ist die Kunst auch hier keinesweges auf Gegenstände zu beschränken, welche, abgesehen von der künstlerischen Auffassung und Darstellung, oder schon an sich selbst erfreulich sind.

Daß den Gönnern der Schönheitslehre keinesweges schon durch sittlich und geistig Erfreuliches genügt werde, zeigt, was man in Göthe's Leben in Bezug auf Lessings Stiftung ausgesprochen findet; dieses nemlich: der Dichter dürfe auch das Bedeutende, der Künstler nur das Schöne darstellen. Könnte das Bedeutende, welches hier dem Schönen entgegensteht, so viel sagen wollen,

als Andeutung von Begriffen durch willkührliche Zeichen, so würden wir jenem Satze, wenigstens innerhalb gewisser Bedingungen, beystimmen dürfen. Nach der ganzen Verbindung steht es indeß, wenigstens dem Anschein nach, für jegliches den Geist Beschäftigende, oder das Gemüth Erfreuende, sobald solches nicht zugleich ein sinnliches Wohlgefallen hervorbringt, oder auch jenen tiefer begründeten Sinn für räumliche Verhältnisse befriedigt. Nun haben wir uns so eben darüber verständigt, daß diese mehr äußerlichen Arten der Schönheit in Kunstwerken nicht sowohl aus dem Gegenstande, als vielmehr aus der Darstellung hervorgehen. Wir werden demnach, wenn diese einmal auf gutem Wege ist, nicht weiter darum zu sorgen brauchen. Sichert uns aber schon die Darstellung, und gewissermaßen sie allein, die Schönheiten der ersten und zweyten Art; so wird, diesen ganz unbeschadet, Jegliches, dessen Vorstellung edle und wohlgebildete Seelen erfreut, oder thätige, lebenvolle Geister in Anspruch nimmt, in Kunstwerke aufzunehmen oder zum Gegenstande künstlerischer Darstellungen zu wählen seyn.

Wenn nun schon dieser Schluß viele der beschränkenden, den hervorbringenden Geist ganz nutzlos lähmenden, Wirkungen der Schönheitslehre über den Haufen wirft; so wird es doch nöthig seyn, noch einen Schritt weiter vorzugehen, und die Behauptung daran zu schließen: daß eben, wie das sinnlich Mißfällige und räumlich sich Mißverhaltende durch schöne Darstellung äußerlich schön wird, so auch das geistig und sittlich Unerfreuliche durch treffliche Auffassung in Kunstwerken zu einem Ergötzlichen und Anziehenden sich umgestalte. Diese Umwandlung wird indeß nicht, wie Lessing an einigen Stellen des Laokoon vorschlägt[1], durch eine gewisse Halbheit des Eingehens, oder durch ein unvermeidlich widriges Schminken und Beschönigen des Unerfreulichen hervorgebracht; vielmehr nur, indem der Künstler, nach den Umständen, durch leichten Spott oder bitteren Ernst den Gesichtspunct feststellt, aus welchem sein Gegen-

---

[1]) §. II. Plut. de audiendis poetis. — *οὐ γάρ ἐστι τοῦτὸ, τὸ καλὸν καὶ καλῶς τι μιμεῖσθαι καλῶς γὰρ ἐστὶ, τὸ πρεπόντως καὶ οἰκείως οἰκεῖα δέ καὶ πρεπόντα τοῖς αἰσχροῖς τὰ αἰσχρὰ.* Der Geist, in welchem die Dinge aufgefaßt worden, kommt hier, wie überhaupt in den Kunstbemerkungen der Alten, kaum in Betrachtung. Nur selten möchte, wo bei den Alten von Kunstwerken die Rede ist, auf die geistige Thätigkeit, welche den Künstler dabey geleitet, Rücksicht genommen werden, wie in folgender Stelle des Plutarch (Athenienses bellone an pace clariores p. 346): *γέγραφε δὲ καὶ τὴν ἐν Μαντινεία πρὸς Ἐπαμινώνδαν ἱππομαχιάν οὐκ ἀνενθουσιάστως Εὐφράνωρ.* Ganz anders verhält es sich damit in den neuesten Zeiten, wo der Mangel an allem, oder doch an dem rechten Geiste, dessen Bedürfniß in der Kunst sichtbar gemacht, und eben daher den Begriff selbst zu einiger Deutlichkeit des Bewußtseyns erhoben hat, woraus auf der anderen Seite übertriebene Forderungen entstanden sind.

stand überhaupt aufzufassen, und wirklich von ihm selbst erfaßt worden ist. Erinnern wir uns hier eines schlagenden Beyspiels, der Silenen und Faunen des Alterthumes, in denen Schönheiten der Technik und des Styles die (nach griechischem Maße) unschöne Bildung des Leibes aufheben, so wie ein anmuthiges Schwanken der Auffassung von tiefsinnigem Ernst zu leichtem Scherz in diesen Darstellungen die Niedrigkeit faunischer Neigungen nie unliebenswerth, oft höchst bedeutend erscheinen läßt. Ueberhaupt spiegelt sich, nach den Gesetzen eben jener natürlichen Symbolik der Form, welche die dritte und höchste Art der Schönheit hervorbringt, in jedem Kunstwerke, neben dem eigentlichen Gegenstande der Auffassung und Darstellung, auch der Sinn und Geist des Künstlers, der ihn erfaßt und dargestellt[1]). Und es dürfte schwer seyn, zu entscheiden, was beym ethischen Gefallen an Kunstwerken den Ausschlag giebt, ob der Eindruck des Gegenstandes der Darstellung, oder umgekehrt, der Eindruck des Geistes, in dem er aufgefaßt worden. Also wird das bekannte Schönheitsprincip, auch in Bezug auf diese dritte und höchste Art der Schönheit, umzustellen seyn, so daß wir auch hier, anstatt: der Künstler dürfe nur das geistig und sittlich Erfreuliche darstellen, vielmehr sagen müssen: der Künstler solle selbst sittlich und geistreich seyn, oder mit anderen Worten: er solle selbst schön denken.

Doch bin ich weit davon entfernt, gleichsam aus Paradoxie das Schöne des Gegenstandes herabzusetzen, welches den Künstler in den meisten Fällen unwiderstehlich ergreifen und wahrhaft begeistern wird, und, wo es gehörig aufgefaßt und dargestellt worden, auch den Kunstfreund nothwendig besonders befriedigen muß. Nur dieses wünschte ich darzulegen: daß Schönheit des Gegenstandes nur unter gewissen, nicht durchhin zu bemeisternden, Bedingungen die Schönheit von Kunstwerken befördern; während andererseits Alles, was schön gemacht ist, nothwendig schön in das sinnliche Auge fällt; während, was schön im Raume verteilt (von richtigem Style) ist, den Sinn für Schönheit des Maßes unumgänglich befriedigen wird; wie endlich, was auf irgend eine Weise, vom sittlich Erhabenen, oder Gemüthlichen und Zarten, bis zum Phantastischen und Muthwilligen, schön im Geiste des Künstlers erfaßt ist, nothwendig das sittliche Gefühl befriedigen, den Geist erfreuen muß.

Durch diese Sichtung und endliche Umstellung eines von Vielen für unfehlbar gehaltenen Lehrsatzes, wird denn, wie Unbefangenen einleuchten muß, die Schönheit selbst keinesweges gefährdet, vielmehr wird sie hierdurch gerade

---

[1]) Schelling a. a. O., S. 369. — „Zunächst zeigt sich freilich in dem Kunstwerke die Seele des Künstlers."

gegen die hemmenden und durchkreuzenden Wirkungen einer minder erschöpfenden Theorie verwahrt, was allerdings wohl nöthig ist. Denn, obwohl Viele noch immer durch Vorliebe für eigene oder für die Werke befreundeter Zeitgenossen über das eigentliche Ergebniß der Anwendung jener vorgeblichen Schönheitslehre getäuscht werden, so hat doch die Erfahrung eines ganzen Menschenalters bewährt, daß sie weder eine bemerkliche Erhebung des Geistes bewirkt, noch zu schöner Darstellung anleitet, also die allgemeinsten und unerläßlichsten Bedingungen aller Schönheit von Kunstwerken sowohl unbeachtet, als unerfüllt läßt.

III.

Betrachtungen über den Ursprung der neueren Kunst

Unter den mancherley Entgegenstellungen, welche der Scharfsinn erfindet, und die Oberflächlichkeit von den Verhältnissen, auf welche sie sich allein beziehen, auf die Dinge an sich selbst überträgt, ward jene weitbekannte, welche antike und moderne, hellenische und romantische, oder, wie man auch wohl sagt, heidnische und christliche Kunst im schärfsten Gegensatze denkt, eine längere Zeit hindurch überall mit besonderer Gunst aufgenommen. Dieser Gegensatz betrifft indeß, in so fern er begründet ist, nur etwa die Wendung und Beziehung, nimmer das ganze Wesen der Kunst, welches überall nur Eines ist. Und, wenn es Niemand befremdet, Niemand neu ist, daß die geschichtlichen Urkunden, die geheime, wie die practische Weisheit der neuen Weltreligion in den Begriffen und Redeformen der classischen Sprachen niedergelegt worden, so wird es keinen Anstoß geben können, wenn ich behaupte, daß nicht minder auch die frühesten Versuche einer bildnerisch-malerischen Darstellung christlicher Ideen nicht in eigenen und durchaus neuen, vielmehr eine längere Zeit hindurch eben nur in den überlieferten Kunstformen des Alterthumes sich bewegten, im Style nemlich und in der Technik des Alterthumes; die darstellenden Formen verändern sich voraussetzlich nach den Forderungen des Gegenstandes.

Diese allgemeineren Kunstformen waren allerdings den griechischen, wie den römischen Künstlern schon längst minder geläufig worden, als Umstände zuerst gestatteten, sie mit einigem Aufwand an Kosten und Arbeit auf christliche Gegenstände zu verwenden. Unsere ältesten Denkmale christlicher Kunst gehören, wenn wir Zweifelhaftes an die Seite stellen, dem vierten Jahrhundert nach

Christus[1]). Schon gegen Ende des zweyten war indeß die römisch-antike Kunst in allem, was ihre Technik angeht, so weit gesunken, als an den beiden Bögen des Septimius Severus zu Tage liegt. Wir werden demnach bei den altchristlichen Denkmalen nicht sowohl auf Kenntniß und Gewandtheit im Einzelnen, als vielmehr auf den Entwurf des Ganzen, die Absicht, den Styl und Aehnliches zu merken haben, und an denselben nur etwa die Macht einer neuen Begeisterung bewundern können, welche noch so spät, und bei so viel tieferem Verfalle der bürgerlichen Wohlfahrt, dennoch vermochte, sowohl die letzten Anstrengungen heidnischer Kunst zu übertreffen, als auch der neuen Wendung der Kunst für alle Zukunft die Bahn vorzuzeichnen, welche sie unter günstigeren Umständen durchmessen sollte.

Die frühesten Kunstversuche der Christen gewähren also durchaus nicht den erhebenden Anblick einer gemählich, doch ununterbrochen und sicher fortschreitenden Entwickelung, gleich jener der altgriechischen Kunst, oder auch gleich jener anderen, vom Wiederaufleben des Geistes im dreyzehnten Jahrhundert bis auf das Zeitalter Raphaels. Sie gleichen vielmehr jener späten Abendröthe, welche oftmals nach stürmischen Tagen eintritt, und, obwohl nach einer langen und dunkeln Nacht, doch endlich einen heiteren Morgen verspricht. Denn, indem sie dem tiefsten Verfalle der alten Bildung angehören, schließen sie doch zugleich den Anbeginn, Ursprung und ersten Lebenskeim der neueren Kunst in sich ein. Da wir sie nun eben nur aus dem letzteren Gesichtspuncte zu betrachten haben, so dürfen wir in vorliegender Untersuchung jenen unaufhaltsamen Rückschritt im Gebrauche aller Vortheile der Darstellung als bekannt voraussetzen, ohne den Leser durch die Anführung einzelner Unvollkommenheiten zu ermüden.

Ueberhaupt besteht, was den altchristlichen Denkmalen für neuere Künstler Werth und Bedeutung giebt, keinesweges in äußerer Vollendung und durchgängiger Vorbildlichkeit, sondern eben nur in Solchem, was jeglicher Kunstrichtung den Rückblick auf ihre Incunabeln unumgänglich macht. Schon auf den frühesten Stufen nemlich verkündet sich stets, als Vorbedeutung einer

[1]) Cicognara (storia x. T. 1. c. VI), welcher diesen Gegenstand, dürftig genug, nach Collectaneen, ohne eigene, oder doch ohne deutliche Anschauung, abhandelt, nimmt etwas zu rund an, daß man vor Constantin durchaus keine christliche Bilder gemacht habe. Bildnisse heiliger Personen wurden nach den Gründen, welche ich unten geltend mache, sicher ungleich früher angefertigt; höchst wahrscheinlich nicht minder auch verdecktere Allegorien. Daß man die Karte nicht offen aufzulegen wagte, war nach den Umständen vorauszusehen, und bedurfte nicht aus dem Lactantius, den Cicognara hier anführt, bewiesen zu werden. Vergl. Molani, de hist. SS. imagg. x. Lib. 4. Lugd. 1619. Diese gehaltreiche Compilation ist freylich großentheils nur als Nachweisung, und immer mit Umsicht zu benutzen.

lebenskräftigen Entwickelung, die vorwaltende Anschauung, die alles beherrschende Gesinnung bestimmter Kunstepochen, oder, wenn wir uns eines Stichwortes der modernen Kunstsprache bedienen sollen, die Idee; ich sage, daß sie sich ankündigt; denn ich bin weit davon entfernt, denen beyzupflichten, welche das geistige Leben bestimmter Kunstepochen auf deren frühesten Stufen, theils besonders rein und gehoben, theils auch wohl überall nur dort erblicken wollen. Wie es häufig bey etwas paradoxen Behauptungen eintritt (welche deshalb gewöhnlich von Einigen unbedingt verworfen, von Anderen mit Jubel aufgenommen werden), so scheint auch hier der Irrthum nicht im Grundgedanken, sondern in dessen Ausbildung und Anwendung zu liegen. Denn obwohl es eine lächerliche Willkührlichkeit ist, eben da eine besondere Klarheit des Bewußtseyns, eine besondere Tiefe der Anschauung anzunehmen, wo die Mittel des Ausdrucks oder der Darstellung so unzulänglich sind, daß, wenn auch Gutes, doch immer nur Beschränktes darin zur Anschauung zu bringen ist; so enthalten doch eben diese gestaltlosen Anfänge meist schon den einfachen Grundton der Gemüthsstimmung, den ersten Anstoß der Geistesrichtung, welche irgend eine Kunstepoche beherrscht und zur Einheit bringt, welche der spätere Künstler ebendaher festhalten soll, doch in der That, unter den zerstreuenden Anregungen vorgerückter Kunststufen, nur höchst mühsam festhält. Wo es nun dem geübten und ausgebildeten Künstler darauf ankommt, seine Seele zu sammeln, sich, inmitten vielfältiger Eindrücke und verbreiteter Studien, des Allgemeinen in seinem Streben wiederum deutlich bewußt zu werden, da gewähren ihm unstreitig eben die Werke seiner frühesten Vorgänger große Hülfe, weil der Grundgedanke seines eigenen Geisteslebens hier im einfachsten Zustande vorhanden, und um so bequemer auszusondern und für sich selbst zu erfassen ist, als die Form der Darstellung nur nothdürftig dem Geforderten entspricht, mithin nicht etwa durch überschwellende Fülle zerstreuet und abzieht. Dem Künstler also wird das Alterthum seiner Richtung allerdings wohl einmal als das Geistigste und Reinste der Kunst erscheinen können; was wäre aber der künstlerische, was der menschliche Geist überhaupt, wenn es wahr seyn sollte, daß die ursprüngliche Lebenskraft jeglichen Keimes in der Entwickelung verloren gehe! Gewiß werden nur die Träumer aller Art in einer grausigen Embryonenwelt, wie diese, welche sie sich selbst erschaffen, ihre Beruhigung und Freude finden können[1]).

[1]) Winckelm. u. s. Jh. S. 311. — „Wer nun alle die Eroberungen geringschätzt, welche mächtiger Geister unsägliches Forschen und denkender Fleiß für das Gebiet der Kunst gemacht — kennt ihren wahren Geist, ihr besseres, weiter gestecktes Ziel noch nicht." — Von seinen Beziehungen abgesondert, und ganz allgemein genommen, ist dieser Einwurf gewiß unwiderleglich.

Schon die Kunst der alten Griechen verdankte die Unbescholtenheit ihres Styles der unausgesetzten Beachtung und vernünftig bedingten Nachahmung ihrer eigenen Incunabeln; so wie diese selbst eben jenes Verdienst gewiß nicht ohne die Einwirkung fremder Schule oder fremder Vorbilder erworben haben, da auch der vorkünstlerischen und willkührlich symbolischen Bildnerey der ältesten Völker, wenn auch die wesentlicheren Eigenschaften der Kunst, doch gewiß der Styl nicht wohl abzusprechen ist. Nach demselben Gesetze entstand der Styl der neueren Bildner und Maler in den frühesten Kunstversuchen der Christen, zunächst aus dem Style der Künstler des classischen Alterthumes, dann aus den altchristlichen, durch mancherley Mittelglieder wiederum der Styl der Italiener des vierzehnten Jahrhunderts; so daß man von Hand zu Hand bis in Raphaels gerühmteste Werke verfolgen kann, wie bestimmte Gewohnheiten der Anordnung und Zusammenstellung, so schon in den herben, sogar den mehrseitigen Kunstfreund noch schreckenden Bildern des vierten bis sechsten Jahrhunderts vorkommen, doch selbst dem größten Künstler der Neueren noch für belehrend und bestimmend galten. In der That möchte der Sinn, wie die Gewohnheit einer harmonischen Anordnung der Theile, wie anderentheils die einfache, gerade, und eben daher allein richtige Auffassung in sich beschlossener Kunstaufgaben, auf der breiten und luftigen Höhe der Kunst nicht wohl anders zu erlangen und festzuhalten seyn, als durch jene fromme Beachtung der ungelehrteren, einfältigen Vorgänger, welche die altgriechische, und selbst den besseren Abschnitt der neueren Kunst so lange Zeit vor den Ausweichungen und Zersplitterungen moderner Geniesucht bewahrt hat.

Freilich nun wird der moderne Künstler nie darauf zählen dürfen, daß die Denkmale des christlichen Alterthumes ihm in den ausgeführten Beziehungen gleichsam Alles in Allem leisten. Denn einmal können sie dem Bedürfniß derer, welche in der Auffassung und Darstellung christlicher Kunstaufgaben dem Herkommen sich anschließen möchten, schon deshalb nicht so ganz genügen, weil die Denkmale bisher durch Vernachlässigung oder Neuerungssucht unsäglich verringert und verdünnet worden sind, mithin überall nur Bruchstücke darbieten. Dann aber war der Gesichtskreis jener ältesten Künstler der neueren Geschichte, theils aus noch obwaltender religiöser Befangenheit, theils selbst aus Armuth und Erschlaffung des Geistes, den nothwendigen Begleitern versinkender Reiche, unläugbar zu beschränkt, als daß man erwarten dürfte, durch ihre Werke über Alles und Jegliches belehrt zu werden, was neueren Künstlern zur Aufgabe dient. Sie enthalten also nur etwa die allgemeinsten Grundzüge der neueren Kunst; in diese aber mit Nachdenken einzugehen, dürfte bey so großer Verbreitung und zerstreuender Mannigfaltigkeit der Beziehung, als unseren Zeiten

nun einmal verliehen ist, dem modernen Künstler gewiß nicht bloß ersprießlich, vielmehr auch ganz unumgänglich seyn[1]).

Auf zweyen, zwar verschiedenen, doch vereinbaren Wegen kann der Künstler darlegen, was seine Seele bewegt: durch Andeutung und Darstellung. Das Angedeutete erfordert, um verständlich zu seyn, daß die Begriffe und Gedanken, welche es bezielt, im Geiste des Beschauenden schon ausgebildet vorhanden seyen; das Dargestellte aber kann auch ganz Neues und noch Unbekanntes offenbaren, da es nicht nach willkührlichen Vereinbarungen, sondern nach allgemeinen Gesetzen und nothwendigen Analogien dem Sinne unwiderstehlich sich aufdrängt. Es scheint, daß die Christen der frühesten Zeit die leichtere, genau genommen, ganz unkünstlerische Andeutung der Darstellung vorzogen. Denn, obwohl die Denkmale des einen, wie des anderen Kunstweges der Zeit nach sich durchkreuzen, so tragen doch solche, welche bloß Allegorieen und willkührliche Symbole enthalten, das Gepräge der Abkunft aus einem höheren Alterthume, wie sie denn selbst, was hier entscheidend zu seyn scheint, auch überall die seltneren sind.

Unter diesen halte ich die Wandmalereyen der Grüfte des heil. Calixtus, welche zur Zeit des Bosius aufgedeckt und von ihm in Abbildungen heraus-

[1]) Winckelmann und andere Gelehrte, welche nach ihm die Kunstgeschichte des class. Alterthumes, oder deren einzelne Seiten beschrieben haben, legen ein großes Gewicht auf jene Gleichförmigkeit der Behandlung verwandter Aufgaben, welche in den besten Abschnitten der alten Kunst aus religiösem Eingehen in vorgebildete Ideen, in späteren indeß wohl nur aus platter Nachahmung hervorging. In jüngeren Zeiten entstand aus der Auffassung dieser Seite antiker Kunst (die Uebergänge habe ich selbst erlebt) die Ansicht: daß der moderne Künstler, um dem Alten wesentlich gleich zu seyn, ebenfalls den Typus zu befolgen habe, den das Alterthum seiner eigenen Richtung bestimmten, längst schon ausgebildeten Kunstideen aufgedrückt. Gewiß war diese Anwendung, gegen welche die Nachahmer des griechisch Alterthümlichen sich verschiedentlich aufgelehnet, an sich selbst ganz folgerecht. Zweyerley indeß scheint mir in den bisherigen Versuchen, das Muster des Alterthumes auf diese Weise zu befolgen, nicht völlig richtig zu seyn und daher den Erfolg aufzuhalten. Gleich vielen Kennern des classischen Alterthumes verwechseln, wenn ich nicht irre, auch einige neuer Gesinnte ein bloß äußerliches Nachahmen mit dem nur allein fruchtbaren Eingehen in den Geist traditioneller Aufgaben; daher häufig ein zu äußerliches, zu mechanisches Nachbilden, welches mehr dahin führt, den Beschauer durch ungewohnte Förmlichkeiten zu überraschen, als die Idee der Aufgabe deutlicher hervorzuheben. Zweytens geht man offenbar nicht weit genug zurück, und begnügt sich das Mittelalter zu durchforschen, in welchem jene ältesten Typen bereits durch die Eigenthümlichkeiten neuerer Nationalschulen abgeändert und nicht mehr so rein vorhanden sind, als ein so consequent-christlicher Typolog sie ersehnen wird, wie der Vf. einer Abhandlung über christliche Ideale, im zweyten Jahrgange des Almanachs aus Rom.

gegeben worden[1]), für besonders bemerkenswerth. Die Abbildungen werden wenigstens so treu seyn, als solche, die wir noch mit ihren Urbildern vergleichen können. Was darin unstreitig zuverlässig, besteht in der Vertheilung des Raumes auf Weise antiker Wandmalereyen, und in der Bezeichnung christlicher Vorstellungen durch mythische Charactere und Handlungen, welche jenen, wenn auch nur entfernt, verwandt sind. An anderen Denkmalen, deren Erfindung den Ausdruck etwas späterer Zeiten trägt, an den musivischen Deckengemälden der Kirche Sta. Constanza bey Rom, an der großen Graburne von Porphyr, gegenwärtig im Pio-Clementino, sind bacchische Symbole verwendet, deren Beziehung nahe liegt[2]). Doch verloren sich diese, vielleicht bedenklichen, gewiß etwas weit hergeholten mythischen Allegorieen sehr früh, und nur in den Beywerken, übrigens rein christlicher Darstellungen, erhielten sich bis in das spätere Mittelalter einige, hier schon nicht mehr auf Christliches gedeutete, Symbole der alten Welt, aus welchen, bey allgemeinem Wiederaufleben des Geistes, die moderne Anwendung der Allegorie sich mag entwickelt haben.

So findet sich in verschiedenen Elfenbeinschnitzwerken des neunten bis eilften Jahrhunderts, welche ich späterhin näher anzeigen werde, in der Darstellung des Gekreuzigten der aufgehende Mond, die untergehende Sonne durch die bekannten Personificationen des Alterthums angedeutet. Auf gleiche Weise erscheinen die Städte und Flüsse nach altgriechischer Art personificirt in einer anziehenden Pergamentrolle der Vaticana, auf deren einer Seite die Hauptereignisse des Buches Josua[3]) sehr leicht und mit malerischem Geiste in Acquarellfarben gezeichnet, und hie und da etwas aufgehöht sind. Diese Rolle indeß gehört, wiewohl die Schrift des Textes schon ziemlich cursiv, also verhältnißmäßig neu ist, doch der Erfindung nach ganz offenbar zu den ältesten Denkmalen christlicher Kunst. Ihre Malereyen sind unstreitig copirt; denn in den Gelenken, in den Händen und Füßen zeigt sich derselbe Mangel an Einsicht, der in den griechisch-mittelalterlichen Malereyen überall vorkommt; allein in dem Geiste der

---

[1]) Bosio, Ant. Ro., Roma sotterranea, Roma 1632. fol. Die Abbildungen dieses Werkes, welche ein geschickter Kupferstecher, Cherubin Alberti, verfertigt hat, sind etwas gleichförmig, verbessern viele unförmliche Denkmale, während sie in schöneren, wie im Sarcophag des Jun. Bassus, nicht das ganze Kunstverdienst ihres Vorbildes hervorheben. — [2]) Dahin gehören auch die Gegenüberstellungen antiker und biblischer Helden, z. B. des Theseus und David, s. Ciampini, vet. mon. Romae 1699. p. 4. — [3]) Abgebildet bei D'Agincourt hist. de l'Art, T. III. Peinture Part. II. Pl. 28. ss. Diese, wie andere Nachbildungen neugriechischer Miniaturen sind in diesem Werke meist nach den Originalen gemacht, und ziemlich genau. Hingegen sind die verkleinerten Nachbildungen, vornehmlich solche, welche aus Kupferwerken entlehnt worden, durchhin unbrauchbar.

Erfindung, in den Trachten und Bewaffnungen, steht sie dem classischen Alterthume so nahe, daß mir unter den altchristlichen Denkmalen durchaus nichts vorgekommen ist, was, künstlerisch betrachtet, gleich trefflich wäre. An einer Stelle, wo Besiegte vor dem Sessel des Feldherrn um Gnade flehen, drängt sich die Vermuthung unwiderstehlich auf, daß dem ersten Erfinder irgend ein Achill, ein Alexander oder ein anderer Kriegesfürst des Alterthumes vorgeschwebt, in welchem menschliches Mitleid und kriegerische Strenge um die Oberhand kämpfen.

Der größte Theil indeß alles dessen, was in den altchristlichen Denkmalen mehr in das Gebiet der Andeutung fällt, als in jenes andere der ächt künstlerischen Darstellung, ist geradehin aus christlichen Erinnerungen, Gebräuchen und Vorstellungen entstanden. Unter diesen wird uns freilich nur Solches betreffen, was auf irgend eine Weise in die Kunst hinübergreift; alle, oder doch die meisten außerkünstlerischen Symbole der Christen, sind ohnehin erst vor Kurzem mit großer Sorgfalt in einer belehrenden Monographie vereinigt worden[1]).

Unter den Allegorieen, welche auf Gleichnisse und bedeutendere Vorgänge der Schrift gegründet worden, ist der gute Hirt leichtlich die älteste. Denn obwohl unter so vielen, welche ich gesehen, nur eine Statue des guten Hirten — zur linken des Einganges in das christliche Museum der Vaticana — einiges technische Kunstverdienst besitzt, so dürfen wir doch aus dem guten Ansehen dieses einzigen Werkes auf ein ziemlich hohes Alterthum der Vorstellung schließen. Freilich wurden noch in sehr später Zeit, in der Mitte des vierten Jahrhunderts, sehr löbliche Bildnereyen verfertigt, welche der bemerkten Statue durchaus nicht nachstehen. Durch Bosius ist die Graburne des Junius Bassus bekannt, welche ich in den Gewölben der Peterskirche zu Rom verschiedentlich mit Interesse betrachtet habe; diese fällt nach der Inschrift, die keine äußere Spur von Verfälschung zeigt[2]), in die Mitte des vierten Jahrhunderts; und der Arbeit nach dürfte die um etwas schönere Graburne unter einem Altare der Franciscaner-

[1]) Münter, Dr. Fr., Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen, Altona 1825. 4. zwey Hefte. In diesem Werke des gelehrten Bischofs werden solche, welche diesen Zweig der Kunstgeschichte weiter ausbilden wollen, als hier meine Aufgabe ist, einen wichtigen Theil ihrer Lit. verzeichnet finden. — [2]) Ich habe früher im Kunstblatte 1821, Nr. 12, angedeutet, daß sie von dem Verzeichniß der Präfecten bey Almeloveen (Fasti Consulares, Amstel. 1740. 8. vergl. Jac. Gothofred. Chronol. cod. Theodos. ad. a. Chr. 359) um ein Geringes abweicht. — In Bezug auf die gute Arbeit gewähren vornehmlich die Diptycha manches Gegenstück, wie jenes der barberinischen Bibliothek, welches, nach den Münzen, Constantius II. beygemessen wird, wo das Bildniß zu Pferde gewiß sehr schätzbare Arbeit zeigt. Vergleiche Gori, Thes. vet. Diptych. und andere vereinzelte Abbildungen von Denkmalen ders. Art und Be-

kirche zu Perugia, nur um Weniges älter seyn. Vieles jedoch, was der Sinn wohl wahrnimmt, doch die Sprache nimmer ausdrückt, entscheidet mich zu glauben, daß jene Statue in noch älterer Zeit gebildet worden; denn sicher zeigt sie, bey gleichem oder geringerem Kunstgeschicke, doch ein feineres Gefühl für die Bedeutung der Gesichtsformen[1]); so wie endlich die Vorstellung an sich selbst so sehr im Geiste der antiken Kunst zu seyn scheint, daß ich, auch abgesehen von der erwähnten Figur, nicht anstehen würde, ihre erste Auffassung sehr frühen Zeiten des Christenthums beizulegen. Ueberhaupt halte ich, unter rein christlichen Allegorieen, solche für die älteren, welche sich auf biblische Gleichnisse stützen; die biblisch-geschichtlichen aber durchhin für die neueren. Unter den letzten sind bekanntlich die Anspielungen auf die Wiedergeburt, der Prophet Jonas, die Erweckung des Lazarus, die Verwandlung des Weines und ähnliche bey weitem die gewöhnlichsten. Es wundert mich, daß die Denkmale, an denen sie vorkommen, größtentheils von der rohesten Arbeit sind. Vielleicht glaubte man, es genüge, den Gedanken nur anzudeuten; vielleicht auch sank die Kunst zu Rom, nachdem der Hof nach Ravenna gezogen; wahrscheinlich indeß ward die Bildnerey durch das neu erwachende Interesse an malerischen, vornehmlich musivischen Darstellungen, für den Augenblick zurück gedrängt.

Die hohe technische Ausbildung, welche die Musivmalerey schon im classischen Alterthume erlangt hatte, läßt vermuthen, daß die Maler christlicher Gegenstände schon früh sich dieser Kunstart bedient haben; und nicht minder, daß die frühesten Versuche technisch auch die besten waren. In so weit, als das be-

---

stimmung. Die schätzbare Sammlung von Denkmalen dies. Art, welche der Abbé Trivulzi zu Mayland vereinigt hatte, werde ich später berühren. Hier, wie in anderen Sammlungen, und selbst bey Gori, werden nur zu häufig die kleinen Altartafeln des dunkleren Mittelalters, sogar Bruchstücke von Reliquiarien, mit den Diptychen der letzten Jahrh. des röm. Reiches durcheinander geworfen.

[1]) Vor einigen Jahren habe ich über die bildnerische Behandlung dieser Statue nachstehende Bemerkungen aufgezeichnet: Sie ist vom halben Schenkel abwärts restaurirt, eben so beide Arme, mit Ausnahme der linken Hand, und am Kopfe die Knochenwölbung über dem rechten Auge, die Nase, ein Theil der Lippen und das Kinn. — Die Augen stehen nicht gleich; demungeachtet ist die Form der antiken Theile nicht unschön, der Ausdruck liebenswerth, auch in Hals und Brust einige Ausbildung der Theile. — Die Falten der Tunica haben einzelne sehr gute Parthieen; im Ganzen ist ihre Behandlung antik, nur nicht alles gleich gut entwickelt. Die Tunica ist um die Hüften aufgebunden. — Das Haar ist durch tief eingebohrte Löcher ausgedrückt, die Wolle am Schaafe etwas gezwungener, doch ähnlich behandelt.

schädigte und stark wieder hergestellte Christusprofil im christlichen Museo der Vaticana historischen Glauben verdient, scheint es zu den ältesten Beyspielen seiner Art zu gehören, und mehr Geschicklichkeit und mehr Kenntniß der natürlichen Typen zu verrathen, als der größere Theil der zu Rom und Ravenna erhaltenen Kirchenzierden derselben Kunstart. Indeß ward die musivische Malerey erst um das fünfte Jahrhundert durch Errichtung prachtvoller Basiliken begünstigt, deren viele zu Rom und Ravenna bis auf unsere Zeiten sich erhalten haben[1]). Die großen Mauerflächen und weitgesprengten Gewölbe, welche das Innere dieser Gebäude darbot, gewährten damals zuerst Gelegenheit, die Malerey in der Versinnlichung sittlicher und göttlicher Hoheit, durch eine schreckhafte Größe zu unterstützen; hierdurch wiederum wurde die Kunst sowohl veranlaßt, als erfähigt, mehr und mehr von der Andeutung zur wirklichen Darstellung, von willkührlichen Zeichen zu solchen Charakteren überzugehen, deren Bedeutung nach einem allgemeinen Naturgesetze, und ohne vorangehende Uebertragung in Begriffe, der Anschauung selbst unmittelbar einleuchtet.

Freilich giebt es in den Darstellungen der musivischen Epoche sehr Vieles, so in ein weit höheres Alterthum, vielleicht bis in die ersten Jahrhunderte des Christenthumes zurück verweiset. Der Heiland, die Apostel und die Propheten erscheinen darin jederzeit in streng alterthümlicher Bekleidung, in langer Tunica mit übergeschlagenem Pallium, in nackten, durch Sandalen geschützten Füßen; neuere Heilige dagegen in reichen und barbarischen Trachten, die Füße aber durchhin bekleidet[2]). Auch scheint es nicht ohne äußere Veranlassung, daß die Apostel Petrus und Paulus in allen Gemälden dieser und späterer Zeiten immer

---

[1]) Ueber die Menge und Größe solcher Unternehmungen während des fünften und sechsten Jahrhunderts ertheilen uns verschiedene Schriftsteller derselben oder doch nur um wenig späteren Zeit ziemlich umständliche Nachrichten. Procop. de aedif. Justiniani. Venet. 1729; Agnelli, liber pontificalis (To. II scriptt. rer. Ital.). P. 1; Anast. bibl. ib. To. III. durchhin. — Sogar im mittleren Frankreich ward nach Einwanderung der Westgothen und Burgundionen noch immer manche prächtige Basilika erbaut; s. Gregor. Tur. hist. Franc. (To. I. scriptt. h. Franc. op. Du Chesne) lib. II. No. XIV—XVI. — Ueberall aber, hier wie dort, werden musivische Wandverzierungen angeführt, welche, wenigstens in Italien, an vielen Stellen sich erhalten haben. Die ältesten unterscheiden sich durch größere Annäherung an Förmlichkeiten der classischen Kunst. So zu Rom in S. Maria maggiore die freilich sehr beschädigten Musive des Mittelschiffes über den Säulen; und das halb versenkte, doch wohl etwas neuere, der Tribune von S. Pudentiana. Wären die Musive des großen Bogens der jetzt abgebrannten Paulskirche zu Rom nicht, wie aus Ciampini's älteren Abbildungen zu ersehen, sehr stark restaurirt, so würden wir schließen müssen, daß diese Kunst, wenigstens zu Rom, um Theodosius des Großen Zeit zurück geschritten sey, später sich wiederum gehoben habe. — [2]) So in einem der besten musivischen Gemälde der

dasselbe ganz bildnißartige Ansehen haben, wovon ich durch eine genaue Nachbildung, welche aus einem der schönsten Denkmale des sechsten[1]) Jahrhunderts entnommen ist, dem man seine grelle Darstellungsweise schon nachsehen wird, dereinst ein Beispiel zu geben hoffe. Allein der Kunstgriff, allen diesen Gestalten ein übermenschliches Ansehen zu geben; durch ihren Charakter, durch ihre Stellung und Gebehrde heilige Schauer zu bewirken, konnte nicht wohl früher in Anwendung kommen, als nachdem Basiliken und andere Tempel von großem Umfang dem neuen Dienste errichtet worden.

In diesen Zeitraum versetzen wir demnach, wenn nicht die erste Auffassung, doch die Ausbildung und Befestigung jener Würde des Charakters, jener Feyer in Stellungen und Gebehrden, welche zu allem Ernsten und Gediegenen der neueren und christlichen Kunst den Grundton angegeben. Die Nachwirkung der Richtung dieser Zeit versöhnt selbst mit den unförmlichsten Versuchen der roheren Abschnitte des Mittelalters; wie sollte es denn nicht erfreulich seyn, zu sehen, wie dieselben Vorstellungen, welche selbst in den schlimmsten Zeiten nicht durchaus verkümmern konnten, verjüngt und in männlicher Schönheit und Reife in Raphaels gefeyertesten Werken wieder aufleben. Ich bezeichne hier solche, in denen der Gegenstand, gleichwie in den Tapeten, oder auch in der Disputa, die Annäherung an das Hochalterthümliche gestattete. Denn Gegenstände der Kunst, welche um Vieles später aufgekommen, gleich den Madonnen, gleich der Leidensgeschichte, gleich den Lebensereignissen neuerer Heiligen, beruhen, wie sie denn schon aus einer ganz anderen Stimmung und Ansicht hervorgegangen, so auch auf ihren eigenen Vorbildern, welche ungleich später, im vorgerückten Mittelalter, ihre Wurzeln verbreiten.

Wäre es überhaupt meine Absicht, die ältesten Kunstversuche der Christen bis in das Einzelne zu verfolgen, so würde ich doch dem Stoffe nach kaum über die weitläuftigen, aber geistlosen Werke des Bosius und Ciampini, über Furietti's Musive und Gori's Diptycha, über die Compilation des Molanus und die Topographen von Ravenna, wie endlich über Buonaroti's treffliche Monographien[2]) hinausgehen können. Eine fruchtbare Bemühung um

römischen Kirchen, in der Tribune von S. Cosimo und Damiano, wo Christus und die Apostel in antiker, ein späterer Seeliger, dessen Name im Felde angemerkt ist, in Stiefeln und etwas neuerer Kleidung erscheint.

[1]) Wahrscheinlicher ward dieß Werk von Felix III, gest. 530, angeordnet. S. Ciampini vet. mon. P. II. ed. Ro. 1699. p. 56. — [2]) Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure, trovati né cimister di Roma. Firenze 1716. 4. Der größte Theil der oben bezeichneten Bücher ist überall bekannt. Die Topographie von Ravenna, welche am Agnellus eine wichtige Quelle besitzt, und nach ihm schon von Rubeus und Fabri bearbeitet worden, hat noch im acht-

diesen Gegenstand erheischt aber einestheils eine eigene, in unseren Tagen unter Kunstfreunden seltene Gelehrsamkeit, die Kenntniß der Väter und der Concilien, anderntheils eine genaue Durchforschung weit verstreueter Alterthümer, welche nicht mit Erfolg anzustellen ist, wenn man unterläßt, oder die Mittel nicht anwenden will, jedes Denkmal einzeln zeichnen zu lassen, um nach Bedürfniß seinen Stoff versammelt vor Augen zu haben. Für meinen beschränkten Zweck genügt es indeß, das Durchwaltende hervorzuheben, vornehmlich, in so fern es die Geschichte der neueren Kunst begründet und aufklärt. Und da ich solches bereits, so viel als mir möglich war und nützlich schien, vollbracht habe, so will ich mich jetzt darauf einschränken, in der Kürze nachzutragen, was etwa noch unberührt geblieben.

Zunächst erinnere ich, daß, eben wie der Weltlehrer, die Propheten, die Apostel, oder wie die einzelnen Gestalten der sinnbildlich verwendeten biblischen Ereignisse, so auch die Mutter des Herrn, wo sie vorkommt, stets in antiker Bekleidung erscheint, nemlich in der Tracht römischer Matronen; wie es denn an sich selbst bemerkenswerth ist, daß die feststehende Bekleidung dieser alten Kunstgebilde überall mehr römisch als griechisch ist. Gleichfalls bedarf es einiger Erwähnung, daß die sinnbildlich-evangelischen Geschichten frühzeitig durch Begebenheiten des alten Testaments vermehrt worden, theils schon des prophetischen Sinnes willen, theils auch um der noch vorwaltenden Triebkraft antiker Kunst die Richtung auf Dinge zu geben, welche durch ihre entferntere Stellung zum Christenthume den Spitzfindigkeiten des Sectengeistes weniger ausgesetzt waren.

Darstellungen dieser Art waren im christlichen Alterthume nach den Schriftstellern und Concilien überaus gewöhnlich, wichen indeß späterhin einigen neueren Vorstellungen der Leidensgeschichte, deren ausführlicher Darstellung die älteren Christen sich lange erwehrt hatten; der Mutter mit dem Kinde; wie endlich den Bildnissen und Lebensereignissen neuerer Heiligen. Im Mittelalter war daher die Ueberlieferung der Darstellungen von Geschichten des alten Testaments, wenn nicht durchaus unterbrochen, doch wenigstens nicht sehr lebhaft und thätig, weshalb wir uns Glück wünschen dürfen, daß, nächst vielen in den kirchlichen Handschriften verstreueten Miniaturen und Zeichnungen, deren schönste ich oben erwähnt habe, auch noch ein höchst bedeutendes Werk musivischer Kunst vorhanden ist, aus dessen Anordnung und Behandlung wir auf Solches schließen dürfen, so für uns untergegangen.

---

zehnten Jahrh. große Nachhülfe erhalten. — Molanus wird durch Ayala, pictor. Christ. eruditus unterstützt, und wenn beide nur als Vorarbeit genügen können, so giebt Kopp, Ulrich Friedr., Bilder und Schriften der Vorzeit, Mannheim 1819. 8., ein Buch, welches ich leider nur aus einer günstigen Beurtheilung kenne, wahrscheinlich die nöthige Aushülfe.

Ich bezeichne hier die musivischen Deckengemälde des äußeren Ganges der venezianischen Marcuskirche. Dieser Umgang, welcher die westliche und südliche Seite der Kirche umschließt, ist gegenwärtig der einzige Theil dieses berühmten Gebäudes, der dem höheren Alterthume der Christenheit, und wahrscheinlich den Zeiten des Exarchates angehört[1]). Die Kirche selbst, wie das Aeußere der Giebelseite, ist in einer gemischten gothisch-neugriechischen Manier erneuert, und da ein Theil jenes Umgangs äußerlich von der italienisch-gothischen Vorseite, nach innen aber von dem Körper der Kirche eingeschlossen ist, so erkennt man sein höheres Alter, theils schon aus den Proportionen und Eintheilungen, welche nicht den erwähnten Neuerungen, sondern dem spätrömischen Alterthume entsprechen, theils aus den Deckenverzierungen selbst, welche denen der ravennatischen Kirchen im Ganzen ähnlich sind, doch, wie mir scheint, die gegenwärtig vorhandenen durchhin übertreffen.

Die Decke des Umganges besteht in seiner ganzen Länge aus flachen, kuppelförmigen Gewölben, deren Verbindungen und Uebergänge viel Eigenthümliches haben. In jeder dieser sanft ausgewölbten Scheiben sind Geschichten des alten Testaments in Figuren von mittelmäßiger Größe ausgeführt; sie stehen auf weißem Grunde, wie die musivischen Verzierungen des inneren Umganges der Kirche S. Costanza, außerhalb Rom; ihre Beywerke sind untergeordnet, etwa wie in halberhobenen Arbeiten; innerhalb jedes Kreises findet keine Absonderung statt; sie sind endlich in kleineren Glasstiften, und nicht ohne Zierlichkeit und verhältnißmäßiges Kunstgefühl ausgeführt. Nehmen wir hinzu, daß in keiner dieser Darstellungen einige Spur mittelalterlicher Trachten und Baulichkeiten vorkommt, daß sie durchaus, bis in ihre äußersten Beywerke herab, mit geringen Modificationen antik sind; daß diese Modificationen keine andere sind, als solche, welche vom vierten bis achten Jahrhundert überall sich geltend machen, so dürfte es nicht zu gewagt scheinen, wenn ich das Werk eben diesen Zeiten beymesse, und vermuthe, daß solches aus der Schule von Ravenna entsprossen sey, zu dessen Behörden das damals schon nicht unbedeutende Venedig im nächsten Verbande stand.

---

[1]) Nach den venez. Historikern und Topographen ward die Markuskirche ziemlich spät gegründet (zur Zeit der fränkischen Größe, glaube ich zu entsinnen), und ich bezweifle nicht, daß ihre Angabe in Bezug auf die Gründung einer Markuskirche ihre Richtigkeit hat. Venedig hatte aber schon ungleich früher Bedeutung (Darû aus Cassiodor; Muratori, Ant. It. Diss. 2.), und die Stelle der jetzigen Markuskirche konnte, bey großer Beschränktheit des Raumes, schon die Stelle einer älteren Hauptkirche des Rialto gewesen seyn. So daß jener gewiß nicht speciell beurkundete Fall meine auf deutlichen Zeichen begründete Vermuthung eines höheren Alters jenes Umgangs nicht aufhebt.

Ich enthalte mich, dieses Hauptwerk unter den altchristlichen Malereyen zu zergliedern; die Schönheiten der Anordnung und Auffassung, welche darüber reichlich verbreitet sind, werden hoffentlich bald einige Künstler oder Kunstfreunde veranlassen, ein so wichtiges Werk mit Geschmack und Genauigkeit in den Druck zu geben, ehe es, wie so viele andere zu Rom und Ravenna, durch Vernachlässigung untergeht.

Es scheint demnach, daß die Künstler, denen wir die Erfindung und erste Gestaltung so viel trefflicher Vorstellungen zu danken haben, im Ganzen angesehen, zwar der Gewandtheit und des einsichtsvollen Gebrauches der nöthigsten Kunstmittel, doch keinesweges des Geistes oder des Gefühles entbehrten. Versetzen wir uns nur in jene Zeiten zurück, wo Tod und Verwüstung und schlechte Staatseinrichtungen zusammenwirkten[1]), jenen Schatz von Geistesbildung zu zerstören, den vom äußersten Orient bis in den Westen hundert Völker mehr als ein Jahrtausend lang gesammelt und gemehrt hatten. Wer unter so grausamen Verhältnissen nicht gänzlich versank, wer noch damals Neues zu denken, der Nachwelt neue Bahnen vorzuzeichnen fähig war, in dem wohnte sicher kein schwacher, kein gemeiner Geist. Doch bevor wir den günstigsten Zeitpunct dieser gleichmäßig aufstrebenden und versinkenden Kunstepoche verlassen, dürfte es noch in Frage kommen, welchem Volke, welcher Gegend des Alterthumes so unverzagte Gemüther entsprossen waren.

Erwägen wir, daß unter den kunstbegabten Griechen viele sehr früh, vielleicht schon aus Gründen ihrer eigenen Philosophie, der christlichen Ansicht geneigt waren, so wird uns die Vermuthung nahe liegen, daß griechische Künstler die neue Kunst gegründet, oder deren wichtigste Vorstellungen zuerst aufgefaßt und ausgestaltet haben. Indeß finden sich nur wenig Namen[2]) altchristlicher Künstler, und wenn auch aus diesen mit einiger Sicherheit auf deren Abkunft zu schließen wäre, so ist es doch nichts weniger als ausgemacht, daß gerade diese Künstler, deren Namen wir durch Schriften kennen lernen, die Gründer eben der Kunstideen gewesen, welche wir in den Denkmalen wahrnehmen. Es fehlt uns also, selbst wenn wir jene Vermuthung dahin bedingen, daß etwa nur ein Theil der ältesten Kunstideen der Christen von griechischen Künstlern erfunden und aus-

---

[1]) S. Ammian über die Verwaltung unter Valentinian und über den Einbruch der Gothen in Thracien und in die angrenzenden Provinzen. Diese Ereignisse waren indeß nur das Vorspiel jenes allgemeinen Verderbens, welches erst im fünften und sechsten Jahrhundert eintrat. — [2]) Milizia (stor. degli architetti) hat einige Namen gesammelt. Man deutet auch einige Monogramme an Gebäudetheilen auf Künstlernamen (Commentatoren des Agnellus). Wenn ich mich recht entsinne, finden sich bey einigen Vätern Künstlernamen.

gebildet worden, so wahrscheinlich sie seyn möge, doch auch dafür aller historische Beweis. Wie würden wir also erweisen können, daß den alten Griechen dieses Verdienst, wie Einige anzunehmen scheinen, ganz ausschließlich angehöre? Gewiß ist es gegenwärtig unmöglich, nach dem bloßen Ansehen den griechischen oder römischen Ursprung der einzelnen Darstellungen zu erkennen, wie denn die Bildung der Griechen und Römer schon in den ersten christlichen Zeiten so innig verschmolzen war, daß auch in anderen Beziehungen die ursprüngliche Verschiedenheit sich mehr und mehr verwischte. Wir werden demnach, was irgend Griechen oder Römer, vielleicht selbst Barbaren, in den ersten Jahrhunderten des Christenthumes gemalt und gemeißelt haben, in dem einen allumfassenden Begriff altchristlicher Kunstbestrebungen vereinigen müssen.

Uebrigens dürfen wir nicht übersehen, daß Rom damals noch die Hauptstadt der Welt war; daß, eben wie die letzten Anstrengungen der antiken und heidnischen Kunst, wie immer die Griechen daran noch Theil nahmen, doch in Rom und zur Verherrlichung Roms angestellt wurden, so auch die frühesten Unternehmungen der neuen und christlichen eben nur dort besonders begünstigt werden und gedeihen konnten. Daher, denke ich, die römische Bekleidung der ältesten Gestaltungen der christlichen Kunst. In der Folge freilich entstanden im neuen Rom, der Stiftung Constantins, und noch später in Ravenna neue Mittelpuncte; und es dürfte scheinen, als müsse mindestens Constantinopel schon unmittelbar nach seiner Stiftung eine ganz griechische Stadt gewesen seyn. Allein beide Gründungen waren, was hier entscheidet, bloße Nachahmungen des alten Roms[1]), und es ist gewiß, daß Ravenna durchaus, Constantinopel großentheils aus römischen Elementen erwachsen sind. Eigenthümlich Neugriechisches werden wir demnach um Vieles später, und erst nach dem siebenten Jahrhundert aufsuchen können; welches, wie ich zu bemerken bitte, die hie und da in obigem Ueberblick erwähnten Denkmale nicht überschreiten.

---

[1]) Wie wenig Constantinopel noch gegen Ende des vierten Jahrhunderts den Vergleich mit dem alten Rom aushielt, lehrt bey Ammian, das Erstaunen Constantius II. — Die lateinische Epigraphe der Münzen von Constantinopel, der Kaisermünzen überhaupt, verliert sich erst im siebenten Jahrhundert (s. Eckhel, doctr. num.). — Lateinische Rechtsschriften und Gesetzbücher unter Theodos. u. Justinian, welche bekanntlich nicht für Italien, sondern für das gesammte Reich angeordnet worden.

IV.

Ueber den Einfluß der gothischen und longobardischen Einwanderungen auf die Fortpflanzung römisch-altchristlicher Kunstfertigkeiten in d. ganzen Ausdehnung Italiens

Aus undeutlicher Kunde von den Verheerungen des großen gothischen Krieges entspringt, wie es scheint, bey den Italienern des Mittelalters jenes unbesiegbare Vorurtheil gegen die Gothen, aus welchem zu erklären ist, daß man diesen, bis auf sehr neue Zeiten hin, den Verfall des Geistes und der Fertigkeiten der Kunst beygemessen, als wenn überhaupt, in sinnlichen und geistigen Dingen, die Auflösung jederzeit eine äußere Ursache voraussetze. Daher, besonders bey italienischen Schriftstellern, der Gebrauch, jegliches Mißfällige in Werken und Arbeiten der Kunst gothisch zu nennen; daher der Name der gothischen Architectur für einen, den Italienern fremdartigen, demungeachtet sehr durchgebildeten Baugeschmack, welcher bekanntlich nicht früher, als im dreyzehnten Jahrhunderte entstanden ist, also lange nachdem die Volkseigenthümlichkeit der Gothen aus der Gegenwart verschwunden war. Ich übergehe für jetzt den Namen und Begriff der gothischen Architectur, welche uns späterhin beschäftigen sollen, und setze die Unstatthaftigkeit jenes mittelalterlichen Vorurtheils gegen die Gothen, ihre Schuldlosigkeit an dem unaufhaltsamen Verfalle der Bildung der alten Welt als bekannt voraus. Denn die Untersuchungen neuerer Forscher haben allgemach eine verbreitete Anerkennung der Milde und Schonung herbeygeführt, welche die Gothen, vornehmlich unter Theodorich, doch auch noch unter den späteren Regierungen, den schwachen Ueberresten römischer Bildung und Sitte bewiesen[1]).

Die Kunstbestrebungen der älteren Christen, die classisch alterthümlichen, hatten ja ohnehin längst aufgehört, erlitten demnach während der gothischen Herrschaft über Italien durchaus keine Hemmungen, noch erhielten sie, wie man vormals gewähnt, eine neue oder ganz verschiedene Richtung. Im Gegentheil ward die Musivmalerey eben in der Richtung, welche wir oben im Ganzen

[1]) S. Muratori, autt. Ital. Diss. I.; Tiraboschi, sto. della lett. It. To. V. — Gibbon jedoch, dem die griechischen Quellen zugänglicher waren, der über Geschmack und Sitte nicht, wie jene, durch den höfischen Cassiodor geblendet wurde, faßte andererseits, als Britte, den militärisch-politischen Geist der Verwaltung Theodorichs ungleich schärfer ins Auge. Vgl. unseres Sartorius Preisschrift.

übersehen haben, mit Erfolg und Eifer fortgeübt, und, wenn wir einigen Berichten so unbedingt trauen könnten, so wäre sogar die Bildnerey, deren gänzliche Abnahme seit der Mitte des vierten Jahrhunderts schon in Erinnerung gekommen, in dieser Zeit von neuem in etwas vorgeschritten.

Ein Vertrag des Theodahat bey Procop[1]) setzt den Gebrauch voraus, den gothischen Königen und ihren Oberherren, den oströmischen Kaisern[2]), Denksäulen zu errichten; gewiß aber befand sich vorzeiten eine Statue Theodorichs aus Erz auf dem Giebel einer Vorhalle des königlichen Palastes zu Ravenna. Jener Vertrag indeß bezieht sich auf künftige mögliche Fälle, die nach den Umständen nicht wohl können eingetreten seyn; und die Statue zu Ravenna galt nach einem Gerüchte, welches noch den Agnellus erreicht hatte, für eine Statue des Kaisers Zeno, welche nur durch Inschrift oder sonstige Zeichen zu einer Denksäule des Königs Theodorich umgestaltet worden[3]). Erwägen wir die technischen Schwierigkeiten der Bronzegüsse; ferner, daß Karl der Große, dem römische Alterthümer bekannt waren, sie bewunderte, und mit andern Zierden desselben Palastes nach Achen entführte; so dürfte die Vermuthung nahe liegen, sie sey ein antikes Werk gewesen, was vielleicht auch von anderen Ehrensäulen dieser Zeit vorauszusetzen ist.

Wie es sich nun mit der Bildnerey der gothischen Zeit verhalten möge, von welcher, Bauverzierungen und Münzen ausgenommen, kein Denkmal auf uns gekommen ist, so machte man doch sicher nicht jene musivisch incrustirten, oder gar aus kleinen Stücken zusammengesetzten Statuen, von denen Tiraboschi geträumt hat[4]). Gewiß verließ er sich in dieser Beziehung auf irgend einen literärischen Aufschneider. Denn er kann die Stelle, auf welche er sich bezieht, weder im griechischen Text, noch in der lateinischen Version gelesen haben, wo klärlich steht, das Bild, also nicht nothwendig die Bildsäule, sey von der Wand herabgefallen[5]), was außer Frage stellt, daß es ein musivisches Wand-

[1]) De bello Goth. lib. V. cap. VII. — [2]) Diesen wurde, obwohl sparsam, doch immer auch noch späterhin manches Ehrenbild in Marmor oder Metall errichtet. S. die Auszüge aus den Quellen bey Banduri, in Heyne, serioris artis opp. sub Impp. Byz. sect. I. (comm. soc. reg. scient. Goetting. vol. XI.) — [3]) Agnell. lib. pont. vita Petri sen. cap. 2. (ap. Murat. scriptt. To. II. p. 123). In der Beschreibung der Statue folgte Agnellus schon entlegenen Erinnerungen, und giebt vielleicht eben daher manche Beywerke an, die in den Statuen nicht wohl statt finden können. — Bacchini, not. ad. Agn. macht aus der einen Statue verschiedene. Zirardini, degli Edifizi profani di Ravenna, Faenza 1762. 8. p. 109. hat aufmerksamer gelesen. — [4]) Tirab. sto. della lett. It. To. c. lib. I. c. VII. §. 8. — tutta composta di sassolini minuti ed a varj colori, intrecciati ed uniti insieme. — Verschiedene haben diese Albernheit dem Tiraboschi ungeprüft nachgeschrieben. — [5]) Procop. de bello Goth.

gemälde gewesen, wie die übrigen Bildnisse Theodorichs, welche Agnellus noch gesehen[1]).

Also nicht die Gothen, sondern die blutige Rückeroberung Italiens unter Justinian, der bald darauf erfolgte Einbruch der Longobarden, das neue Staatsverhältniß endlich, welches aus diesen Ereignissen hervorging, verkümmerte allgemach die Fortpflanzung der künstlerischen Ueberlieferungen. Auch ohne genauere Kunde zu haben, dürfen wir voraussetzen, daß die Verheerungen des langwierigen Gothenkrieges, daß Hunger und Seuchen, welche aus diesem entstanden, daß die Härte der Longobarden gegen die römische Bevölkerung, selbst die Lebensgewohnheiten der jüngsten Eroberer der Kunst vielfältig Eintrag gebracht. Entscheidender indeß wirkte das endliche Ergebniß dieses Kampfes von Fremdlingen um die leidend ihrem Schicksal hingegebene Provinz. Denn es war nicht mehr, wie zur Gothenzeit, Vereinigung Italiens innerhalb seiner natürlichen Grenzen, sondern Theilung unter feindliche Mächte, Unsicherheit auf weit ausgedehnten inneren Begrenzungen. Den Griechen blieb Ravenna mit seinem Stadtgebiet, das römische Ducat, Sicilien, einige Städte und Landschaften der Küste; das nördliche Italien bis an die Sümpfe Venedigs, ein großer Theil des südlicheren Mittellandes gehorchte den Longobarden. So blieb es mit geringen Veränderungen, welche die Kunstgeschichte nicht angehen, bis zur fränkischen Eroberung im achten Jahrhundert.

Beide Hälften Italiens erlagen demnach dem Unglück verworrener Grenzen und fremder, also mehr und minder feindseliger[2]) Beherrscher. Diese indeß waren in Ansichten und Gewöhnungen des Lebens so höchst verschieden, der Einfluß aber von Verfassungen und Machthabern ist nach allen Erfahrungen so überwiegend, daß wir durchaus voraussetzen müssen, das longobardische Land sey schon sehr früh in vielen Stücken, und namentlich in Dingen der Kunst, von den griechischen Provinzen abgewichen.

---

lib. I. c. 24, wo der griechische Text der venez. Ausg.: *Ταύτῃ τε ἄπασα ἐκ τοῦ τοίχου ἐξίτηλος ἡ εἰκὼν γέγονεν;* die lateinische, dort und auch bey Muratori, scriptt. To. I. P. 1, abgedruckte Version: „itaque de pariete effigies prorsus abolevit."

[1]) Agnell. l. c. „Ticinum, quae civitas Papia dicitur, ubi Theodoricus palatium struxit, et eius imaginem sedentem super equum in Tribunalis cameris Tessellis ornatis bene conspexi. — Bacchini macht eben dieses offenbar musiv. Bild zu einer zweyten Statue. — Das. geht Agnellus unmittelbar nachher auf Ravenna über, und beschreibt ein zweytes musivisches Bild Theodorichs auf der Fläche des Giebelfeldes, dessen Gipfel jene Ritterstatue zierte, welche wir nicht mit dem allegorischen Gemälde des Feldes verwechseln werden. — [2]) S. Agn., l. c. vita S. Felicis; obwohl die damaligen Leiden der Ravennaten dem ganzen Reiche gemein waren (vergl. die ent-

Diese erhielten, neben römisch-bürgerlichen Rechten und Sitten, welche wohl beurkundet sind[1]), in ummauerten, unzerstörten Städten, vornehmlich in Ravenna selbst, dem Sitze der neuen Provinzialregierung, die Baukunst mit ihren Begleiterinnen, den bildenden Künsten, bey den römischen, oder sagen wir lieber, den altchristlichen Gewohnheiten. Zu Anfang dieser Epoche wagte man sich noch an das Große und Glänzende; S. Vitale, noch unter den Gothen begonnen, ward unter Justinian vollendet und mit herrlichen Musiven geziert[2]); andere minder ausgedehnte, doch ähnlich geschmückte Bauwerke wurden unter den vorangehenden und nächstfolgenden Fürsten in Menge errichtet; Denkmale, welche Agnello selbst gesehen und, theils nach ihren Inschriften, als Werke verschiedener Bischöfe unterschieden[3]); deren manche bis auf die jüngste Zeit herab sich erhalten haben. Allein nachdem der kurze Rausch der Rückeroberung Italiens sich gelegt hatte, als man, schon auf einzelne Provinzen und Städte beschränkt, auch diese nur mühseelig behauptete, verminderten sich nothwendig auch die Bauunternehmungen; man hatte zu Rom, wie zu Ravenna, in den letzten Zeiten der schwersten Bedrängniß durch die Longobarden wohl kaum die Mittel, das Vorhandene nothdürftig zu unterhalten, wie aus den zahlreichen Wiederherstellungen alter Bauwerke erhellt, welche die Päpste beschäftigten, unmittelbar nachdem sie durch Karl den Großen, zum Theil schon durch Pipin, Sicherheit erlangt und neue Hülfsquellen erworben hatten.

Die Longobarden dagegen, welche, als Germanen, sicher weder eine eigene Kunst hinzubrachten[4]), noch deren Werke zu würdigen wußten, hatten, wie

---

sprechenden byzant. Geschichtschreiber, oder Gibbon, Kap. XLVIII, und Schlosser, bilderstürm. Kaiser rc. S. 115 f.), so waren doch die Abgeordneten Justinians II. genöthigt, in Ravenna sich der List zu bedienen, weil Gegenwehr denkbar und möglich war. Vergleiche dens. vita Johannis, cap. 2, wo die Feindseligkeit gegen griechische Abgeordnete thätlich wird; doch liegt hier (s. Bacchini observ. V.) die Vermuthung nahe, daß die Ravennaten einen Ueberfall der Bilderstürmer abgewiesen. Vgl. die endlosen Beschwerden der Römer in dem Leben der Päpste, in deren Briefen; oder Gibbon durchhin; besser: Schlosser, a. a. O.

[1]) S. Savigny, Geschichte des römischen Rechts, a. s. St. — [2]) S. Agnell. l. c. vita S. Ecclesii. I. und den Commentar des Bacchini, obs. I et II. — Abbildungen der Musive an mehr als einer Stelle, doch durchhin ungenau. — [3]) S. Agnell. l. c. vom Leben des heil. Ursus bis gegen Ende des sechsten Jahrhunderts, wo im Leben des heil. Marinianus, und in den nachfolgenden, die früher fast ununterbrochene Reihe kunsthist. Notizen in seltene und wenig bedeutende Nachrichten ausläuft. Auch bey Anastasius mindern sich gleichzeitig die Nachrichten von Stiftungen der Päpste. Die Bedrängnisse beider Hauptstädte des westlichen Reiches begannen eben damals zur Zeit Gregor des Großen (ep. Gr. M. lib. 2. ep. 32). — [4]) Leges Rotharis (LL. Long.) 288. Si quis de lignamine adunato in curte aut in platea ad casam faciendam

ihre Gesetze darlegen, ihre nordteutsche Hofeinrichtung nach Italien verpflanzt, und hie und da, wie Urkunden zeigen[1]), inmitten verwüsteter Städte ihre Höfe angelegt, weshalb die Kunst bey ihnen weder durch Sitte, noch durch Lebenseinrichtung begünstigt wurde, ja nicht einmal durch religiöse Meinungen, da sie bekanntlich größerentheils der Lehre des Arius anhingen, welche dem kirchlichen Besitz und Glanze ungünstig war. Es ist daher so unwahrscheinlich als unbekundet, daß sie unmittelbar nach der Eroberung die Künste bey ihren römischen Unterthanen befördert haben, deren Lage damals, wie man immer die bekannte Stelle Paul Warnefrieds auslegen wolle, doch sicher von der Art war, daß sie freywillig schwerlich mehr, als das höchst Nothdürftige unternommen. Pavia indeß ward unversehrt in Besitz genommen[2]), der Palast Theodorichs, als Residenz der longobardischen Könige, so wohl unterhalten, daß Agnello[3]) noch in den Zeiten Karl des Großen das Wandgemälde Theoderichs darin beschauen konnte; woher zu schließen, daß die neuen Einwanderer, wenigstens ihre Beherrscher, sich früh an italisches Gemach gewöhnt haben. Gewiß ward späterhin, gegen die Mitte der longobardischen Herrschaft, zu Pavia manches neue Bauwerk errichtet[4]), deren Ueberreste indeß, wie ich befürchten muß, theils späteren Bauten Raum gegeben, theils unter den Erneuerungen nachfolgender Jahrhunderte unkenntlich geworden sind. So führt auch Bru-

---

lignum furatus fuerit, componat sol. VI. cf. c. 287. 290. 308. — Vgl. K. G. Anton, Geschichte der teutschen Landwirthsch. Th. 1. Görlitz 1799. S. 86 ff. (Gebäude) S. 95. (Ackerbau).

[1]) Zu Verona, s. Maffei Ver. ill.; auch zu Chiusi, welches, wie Siena, im früheren MA. ein offener Flecken war, mit einigen Burgen zur Schutzwehr und Zuflucht. — Tiraboschi, stor. lett. To. V. lib. II. c. 1. §. V. ff., sucht gegen Muratori darzulegen, daß die Longobarden Italien nicht eben beglückt haben; zu diesem Zwecke vereinigt er bis §. X. eine Menge Beweisstellen, welche allerdings von großem Unglück zeugen, doch nicht eigentlich widerlegen, was Muratori aus seinem histor. Standpunkt, der jenem fehlte, behauptet hatte. — [2]) Paul. Diac. de gestis Long. lib. II. c. 27. — [3]) Agnell. l. c. vita Petri Sen. c. 2. — [4]) S. Paul. Diac. lib. IV. cap. 22. 23; lib. V. c. 33. 34. 36. 50; lib. VI. c. 1. 17. 35. 58. Diese Angaben betreffen einzig die königl. Residenzstätten, sind nur gelegentliche Erwähnungen, lassen mithin Raum für die Vermuthung, daß überall ein Gleiches statt gefunden, was hie und da aus Urkunden und Inschriften erweislich ist. Die Inschrift zu Citta nuova bey Muratori (antt. It. Diss. 21); ein Bruchstück aus König Cuniperts Zeit bey Bava (Diss. istoriche, ragion. 2) und die wichtigere bey Pizzetti (antt. Toscane T. 1. lib. 1. c. 13. p. 268), welche ein, unter Luitprand, zu Chiusi angefertigtes Ciborium beurkundet. Indeß enthält eine zweyte, dem Ansehen nach spätere, Inschrift die Worte: cedat novitati diruti antiquitas ligni, welche Zweifel hervorrufen, ob nicht die Altarverzierung der longob. Zeit in späteren erneuert worden; obwohl die ältere Inschrift durch die Worte: pulcrius ecce micat nitenti marmoris decus,

netti[1]) aus Urkunden von den Jahren 754 und 763 an, daß der König Aistolf einen zu Lucca ansäßigen Maler Aripert begünstigt und beschenkt habe.

Im Allgemeinen werden wir demnach annehmen dürfen, daß während dieses Zeitraums die altchristliche Kunstübung zu Rom und Ravenna in eben dem Verhältniß zurück geschritten sey, als sie im longobardischen Italien allmählich zugenommen; bis, gegen die Zeit Karls des Großen, durch den Rückschritt des einen, den Vorschritt des anderen Theiles wiederum eine gewisse Gleichheit der Kunststufe entstanden. Von einer gemeinschaftlichen Grundlage spätrömischer Technik und christlicher Kunstideen, war die Kunstübung in beiden Bezirken Italiens ausgegangen; und bey vielfältigen Feindseeligkeiten waren doch friedlichere Berührungen[2]) bey so nahen Anwohnern unvermeidlich, wie sie denn wirklich auch aus den spärlich fließenden Quellen der Geschichten jener Zeit sich genügend nachweisen lassen.

Allerdings nun ist der Zustand der italienischen Kunstübung dieser Zeiten weder an sich selbst besonders merkwürdig, noch durch Denkmale recht umständlich bekannt. Wir werden uns daher, die oben aufgestellten Vermuthungen zu bekräftigen, mit spärlichen Beispielen begnügen müssen, welche uns vornehmlich die Handschriften darbieten; obwohl sogar diese nur eine karge Ausbeute geben, da der Gebrauch, die Bücher durch Bilder zu verzieren, wie es scheint, im Abendlande erst am Hofe der Carolinger Aufnahme und Begünstigung gefunden.

Die wichtigste Urkunde der Malerey longobardischer Zeiten, welche mir zu Gesicht gekommen, befindet sich auf einigen Blättern der berühmten Bibelübersetzung der Abtey auf Monte Amiata, gegenwärtig im Besitze der Laurentiana zu Florenz. Bandini[3]) versetzt das Alter dieser Handschrift durch überzeugende Gründe in das sechste Jahrhundert; wären diese etwa zu entkräften, so würde sie doch immer schon der Schrift und dem äußeren Ansehen nach nicht weit darüber hinausgehen können. In diesem Buche nun besitzen wir einige miniirte Blätter, welche ziemlich kunstlos sind, doch, in Vergleich der späteren italienischen Arbeiten aus dem neunten bis eilften Jahrhundert, noch immer Lob verdienen. Das erste Blatt (Seite 7. III. des Codex) enthält in der Mitte einer sehr einfachen Verzierung biblische Geräthe und Sinnbilder, welche hie und da auch

---

diesen Zweifel wiederum aufzuheben scheint. Unter allen Umständen gehört diese Arbeit der Bauverzierung einer Provinzialstadt an; zu den übrigen Inschriften fehlen uns aber die Werke, deren Zeitalter sie bezeugten. — Auf einige die Baukunst betreffende Umstände werde ich in der achten Abhandlung zurückkommen.

[1]) Cod. dipl. Toscano. P. 1. Ser. e. cap. III. §. 7. — [2]) S. Epp. Greg. M., deren viele an longob. Machthaber gerichtet sind. — [3]) Bandini cat. bibl. Leop. Laur. T. 1. p. 701. cap. 1. Diss. de insigni cod. Bibl. Amiatino.

in den musivischen Werken der älteren Christen vorkommen. Das zweyte Blatt (Seite 4. V) enthält eine Figur, nach der etwas neueren Ueberschrift, den Esdra, der die Bücher des alten Testaments vereinigt, welche Handlung der geöffnete und antiquarisch beachtenswerthe Bücherschrank im Grunde offenbar anzudeuten beabsichtigt. Die Figur hat, bey schlechterer Ausführung, etwas von jener Dürre, welche die neugriechische Bildnerey früh, ihre Malerey indeß viel später angenommen, welche wahrscheinlich auch hier aus eben dem Gebrauche von Durchzeichnungen entstanden ist, welche den Kunstgestaltungen der spätesten Neugriechen ihr mumienartiges Ansehen gegeben. Denn aus der Aufschrift, welche die Rückseite des Blattes 86 zeigt, erhellt allerdings Bekanntschaft mit griechischen Buchstaben, welche um diese Zeit noch nicht befremden darf; doch weder, daß der dortgenannte Servandus ein Grieche gewesen, noch daß er griechische Vorbilder vor Augen gehabt, die ihn sicher besser geleitet haben würden, da in unserem Bilde bereits die Vorzeichen der äußersten Entartung italienischer Malerey vornehmlich darin sich zeigen, daß die Augäpfel nur als ein kleiner Punct im weit entblößten Weißen angedeutet sind.

Technisch merkwürdig ist unter den folgenden (auf dem Blatte 6. VII) ein allerdings sehr unvollkommen gezeichnetes Köpfchen, welches nach Art der Bildnisse auf Glasgefäßen der Coemeterien gemacht ist, durch Schraffirung nemlich, mit einem scharfen Werkzeuge, im frisch aufgelegten Golde; ferner in Bezug auf Anordnung, die Gestalt des Heilandes (Blatt 796, Rückseite), den zwey Engel mit Stäben in der Hand verehren.

Ich zweifle nicht, daß in anderen kirchlichen Handschriften dieser Zeit, welche allerdings zu den Seltenheiten gehören, an einigen Stellen ähnliche Verzierungen vorkommen; doch wird dieses calligraphische Prachtstück, welches beträchtlichen Aufwand voraussetzt, da es in größter Form und herrlich geschrieben ist, an sich selbst für ein sehr hervorstechendes Beyspiel gelten können. Als Gegenstück in der Schriftart bezeichnet Bandini[1]) einen Bibelcodex der Dombibliothek zu Perugia, vielleicht denselben, der dort mit No. 19 bezeichnet ist und dem siebenten oder achten Jahrhundert zugeschrieben wird. Er enthält drey colorirte Federzeichnungen von sehr geringer Arbeit. Die erste zeigt den Weltlehrer, wie er vom Thron herab durch einen Engel dem Matthäus sein Evangelium reichen läßt. Auf den Wangen rothe Flecke, weit geöffnete Augen, keine Spur von Schatten und Licht, vielmehr sind die Theile nur durch harte Federumrisse geschieden. Uebrigens ist in der Bewegung etwas Gutes, und die antiken Faltenmassen sind weder unverständig durcheinander geworfen, wie es späterhin, auch bey besserer Ausführung, vorkommt, noch durch barbarischen Schmuck unter-

[1]) A. a. O.

brochen. Die Beyschriften, welche sich zur Currentschrift hinneigen, sind den Diplomen der longobardischen Zeit nicht unähnlich.

Andere und größere Kunstwerke, von denen erweislich wäre, daß sie innerhalb und unter der Herrschaft longobardischer Könige verfertigt worden, sind mir bis dahin nicht vorgekommen. Die Bildnerarbeiten an der Johanniskirche zu Monza habe ich nicht selbst untersucht, bezweifle jedoch nach den Abbildungen [1]), daß sie bis zur ersten Gründung der Kirche durch die Königin Theudelinde zurückreichen. Was darin aus altchristlichen Darstellungen entnommen ist, könnte allerdings eben sowohl älter als neuer seyn; allein das Bild der Königin erinnert zu sehr an Schmuck und Bekleidung des Mittelalters, und man müßte, um diese Frage zu erledigen, das Gebäude selbst untersuchen, welches gar wohl im eilften oder zwölften Jahrhunderte erneuet seyn könnte. Sehr bemerkenswerth ist ein anderes Denkmal, welches hier wohl von neuem in Frage kommen dürfte; jenes Stück nemlich im Fußboden der Kirche S. Michael zu Pavia, wo an einer Seite David und Goliath, an der anderen Theseus und der Minotaurus [2]). Dieses Gleichstellen mythischer und christlicher Charaktere, Ereignisse und Sinnbilder entspricht indeß, wie wir uns entsinnen, vorzüglich der älteren Epoche christlich künstlerischer Darstellungen, und die Kirche selbst, deren Paul Diac. nicht als einer neuen Gründung, sondern als eines bestehenden Gebäudes erwähnt, scheint früher erbaut zu seyn, und diente vielleicht schon dem Palaste der Gothenkönige zur Kapelle. Gegen die Meinnng indeß der Topographen und Geschichtschreiber der Stadt Pavia, welche diese Kirche römischen Zeiten zuschreiben, behauptet Muratori [3]), sie sei von longobardischen Königen erbaut worden. Allein, da er nicht angiebt, von welchem besonderen Könige, so werden seine Gründe eben nur auf dem Titel der Kirche und auf dem Umstande beruhen, daß der Erzengel Michael von longobardischen Königen verehrt, und auf den Rückseiten ihrer Münzen angebracht worden. Doch ist es nicht ohne Beyspiel, daß man neubeliebte Titel auf ältere Gebäude übertragen [4]); aus dem Titel allein wird daher, wenn bessere Gründe fehlen, das Alter des Gebäudes nicht wohl zu bestimmen seyn.

---

1) S. die Abbildung bey Muratori (scriptt. T. I. P. I. ad p. 460). — 2) Ciampini, vet. mon. Romae 1699. p. 4 sq. Er erwähnt eines ähnlichen Denkmals im Fußboden von S. Maria tras Tevere, prope sacrarii januam, welches ich übersehen, wenn es noch vorhanden ist. — 3) Annali d'Italia, ad. a. 650, denen Tiraboschi (sto. c. T. V.) gar unbedingt nachfolgt. — 4) Anast. l. c. vita Sergii II. (ap. Mur. scriptt. T. c. p. 229. col. 2). — Nam et basilicam Beati Romani martyris, quae non longe ab urbe foris porta salaria sita est, a fundamentis perfecit. Quam etiam titulo SS. Silvestri et Martini Parrochiam esse decrevit. — Hierauf gründete ich oben die Vermuthung: daß zu Venedig schon vor der Ueberkunft der Reliquien des heil. Marcus an der Stelle der gegenwärtigen Kirche dieses Heil. eine andere vorhanden war.

Nicht unwichtig sind uns, bei solcher Dürftigkeit der Denkmale, die Ueberreste von Wandmalereyen in der unterirdischen kleinen Basilica, über welche der gegenwärtige Dom zu Asisi im zwölften Jahrhundert aufgerichtet worden. Diese kleine Kirche wird von sechs Säulen gestützt, deren Kapitäle, aus Travertin, antik zu seyn scheinen, oder doch alten Vorbildern mit vielem Fleiße nachgebildet sind. Die alten Umfangsmauern sind von drey Seiten vermauert; nur die Mauer der Tribune, in welche der Säulengang ausgeht, bestand noch in ihrer ersten Gestalt, als ich dieses Denkmal im Jahre 1819 besichtigte. Die verzierende Einfassung, ein Zickzack in Braun und Grün, ist noch mit antiker Praxis gemalt; denn die Lichter sind pastos aufgetragen, was späterhin sich verliert. Die Zeichen der Evangelisten, die Figur eines Heiligen, das Einzige, so nicht abgefallen, waren den erwähnten Bücherverzierungen in Wahl, Vertheilung und Zeichnung nicht unähnlich. Erwägen wir, daß diese Malereyen für die frühere Epoche, das fünfte und sechste Jahrhundert, zu unvollkommen, für die nachfolgende der fränkisch-sächsischen Herrschaft viel zu alterthümlich und selbst zu kunstreich; daß die Namenszüge der Heiligen in eckigen, obwohl ungleichen Capitalbuchstaben geschrieben sind, welche keine neuere Schrift-Gewohnheiten verrathen: so dürfte die Vermuthung, daß sie vor Ankunft Karls des Großen oder während der longobardischen Herrschaft beschafft worden, an Sicherheit gewinnen. Gewiß ist das Gemäuer, an welchem diese Malereyen haften, nach seiner architectonischen Anlage und Ausführung[1]) um Vieles älter, als der neue Bau; auch haben die roh angelegten Verstärkungen der Seitenmauern der Unterkirche offenbar den Zweck, die Pfeiler der oberen, neueren Kirche zu unterstützen. Die Annahme eines örtlichen Forschers, daß jene Malereyen nicht früher, als eben damals beschafft worden, als der Heilige seine neue, glänzendere Wohnung bezog, ist nach diesen Voraussetzungen ganz unhaltbar[2]).

Den eben beschriebenen Wandmalereyen sind die besser bewahrten der kleinen, gleichfalls unterirdischen Kapelle S. Nazario e Celso zu Verona in Entwurf, Manier und Ausführung nicht unähnlich. Ich übergehe sie indeß, da sie vor kurzem beschrieben und so glücklich charakterisiert worden, daß Niemand so leicht ihr Zeitalter verkennen wird[3]).

Besser beurkundet, als diese beiden Denkmale, und demungeachtet, als stark nachgebessert und von mannichfaltigen Herstellungen durchsetzt, an sich selbst

---

[1]) S. Disamina degli scritt. e Doc. risguardanti S. Rufino vesc. e martire di Asisi. ib. 1797. 4. p. 171. s. — [2]) Ebendas. Die Vermuthung dieses Localscribenten ist durchaus unbegründet, nur einer jener willkührlichen Griffe, in welche die Geschichtschreiber leicht verfallen, wenn es Dinge angeht, die ihnen minder wichtig scheinen. — [3]) S. Fr. H. von der Hagen, Briefe in die Heimat, Bd. II. S. 62.

minder urkundlich, sind die musivischen Malereyen der Kirche S. Agnese außerhalb Rom, welche nach Anastasius im siebenten Jahrhundert von Papst Honorius angeordnet worden[1]; ferner die bekannten Ueberreste der Kapelle Johannes VII. in den Gewölben der Peterskirche. In so weit man in dem mannichfaltigsten Flickwerk die ältesten Theile noch unterscheiden kann, deuten auch diese auf jenen raschen Rückschritt in technischen Vortheilen, den der unaufhaltsame Verfall der griechisch-römischen Provinz, wie ich bereits angedeutet, nothwendig herbeyführen mußte.

Aus angeführten, allerdings nur nothdürftigen Beyspielen, deren Zahl ich durch unerprobte Angaben neuerer Schriftsteller nicht zu vermehren wage, schließe ich: daß alle Kunstarbeiten der longobardischen Zeit, deren Andenken durch gleichzeitige, oder um wenig spätere Schriftsteller erhalten worden, dem Entwurf nach meistens spätrömisch oder altchristlich, allein der Ausführung nach schon ungleich roher und formloser gewesen, als ähnliche der nächst vorangegangenen Epoche der gothischen Herrschaft.

V.

Zustand der bildenden Künste von Karl des Großen Regierung bis auf Friedrich I. Für Italien das Zeitalter äußerster Entartung

Gegen Ende des Zeitraumes, den wir so eben im Ganzen übersehen haben, mindern sich also die öffentlichen Kunstunternehmungen in beiden Hauptstädten der griechisch-römischen Provinz. Gewaltsame Verwaltung; mancherley innerer Hader; fortgehende Abnahme der Gewerbe, des Handels, der Wohlfarth der alten Welt; Ohnmacht des Mittelpunctes der Staatsgewalt und steigender Druck der longobardischen Anwohner bald auf die eine, bald auf die andere Grenze der griechischen Provinz, verringerte nothwendig deren Hülfs-

[1]) Ueber diese Arbeit bemerkte ich Folgendes an der Stelle: „Sehr beschädigt; vieles sogar nur durch Malerey wieder hergestellt. In der Mitte eine weibliche Figur in fremdartiger, fast byzantinischer Bekleidung, welche im Ganzen minder gelitten hat. Ihr Antlitz ist sehr einfach behandelt; die Grundfarbe hell; einige Linien darin, die Züge zu bezeichnen, zwey braune Flecken auf der Wange. Dieser rohen Behandlung ungeachtet ein gewisser Ausdruck von Gutmüthigkeit und Annäherung an Schönheit der Bildung."

quellen bis zur gänzlichen Erschöpfung. Gewiß hatte das bürgerliche Elend Roms zur Zeit Gregor des Großen, dessen Klagen und Befürchtungen bekannt sind, noch lange nicht seine höchste Stufe erreicht. Es konnte daher Aufsehen machen, als Donus, der im Jahre 676 zum römischen Bischof erwählt worden, den Vorhof der großen, leider durch den neuen Bau verdrängten, Basilica S. Peters mit weißen Marmorquadern, wahrscheinlich Spolien altrömischer Gebäude, belegen ließ [1]).

Doch nachdem unerträglicher Druck der Longobarden auf die ohnmächtige, hülflose Provinz, oder auch Ehrgeiz und Herrschsucht unternehmender Päpste veranlaßt hatte, sich mit Erfolg um fränkischen Schutz zu bewerben; nachdem Rom zunächst an Sicherheit und Ruhe gewonnen, endlich sogar über seine italienischen Feinde und Nebenbuhler, Longobarden und Ravennaten, gesiegt, von allen Seiten Ansehen und neue Hülfsquellen erworben hatte, da erwachte, im Angesicht der noch wohlerhaltenen Trümmer der herrlichen Weltstadt, die alte römische Prachtliebe, und mit ihr der Trieb, sowohl Altes zu erhalten, als wie Neues zu gründen. Zu Rom demnach, und nicht mehr in Ravenna, welches bis dahin, wie es bürgerlich der That nach die Hauptstadt der griechischen Provinz gewesen, so auch kirchlich, obwohl vergebens, nach Unabhängigkeit gestrebt hatte, haben wir nunmehr für einige Zeit den Mittelpunct italienischer Kunstbestrebungen aufzusuchen; wenn anders mechanische Fortpflanzung überlieferter Fertigkeiten, knechtische, und dennoch mißverstandene Nachahmung alter Vorbilder überall noch Kunst zu heißen verdient.

Der vorangegangene Zeitraum vereinigte gegenwärtige Bedrängnisse, welche alle Kräfte erschöpfen mußten, da die Landschaft wiederholt verwüstet, der Friede häufig durch schwere Opfer erkauft wurde, mit ungemessenen Hoffnungen auf die Zukunft. Diese Hoffnungen, wenigstens die näher liegenden, gingen unter Hadrian I. in Erfüllung, welcher den römischen Stuhl, wie bekannt ist, an Macht und Einfluß und weltlichen Mitteln auf eine früher kaum geahnete Höhe brachte. Daher vervielfältigen sich unter seiner Regierung die Nachrichten von mancherley Aufwand für den Gebrauch und zur Verherrlichung der Kirche. Das nächste Ziel des wieder angeregten Kunststrebens war die

---

[1]) S. Paul. Diac. de gestis Long. lib. V. c. 31. und Anastas. bibl. de vitis pont. v. Doni. Beide erwähnen dieser nützlichen Vorrichtung mit einem Pomp, der vermuthlich aus dem Ausdruck ihrer Quellen in den ihrigen hinübergeflossen. — Ich führe hier und in der Folge das sogen. liber pontificalis stets unter dem Namen des Anastasius auf, weil es überall unter demselben abgedruckt worden. S. über die verschiedenen Verfasser dieses Werkes, Blanchini, Diss. etc. c. VIII. bey Muratori, scriptt. T. III. p. 24. sq.

Wiederherstellung verfallener Kirchen und anderer Gebäude von allgemeiner Wichtigkeit[1]); denn offenbar hatten diese überall, und besonders zu Rom, durch lange Vernachlässigung gelitten. Dann ging man zu neuen Stiftungen über, deren Kunstverdienst und Eigenthümliches noch immer aus einigen Denkmalen der Regierung Leos III. hervorspricht, wenn sie anders diesem, und nicht dem folgenden Leo beyzumessen sind, worüber wir uns vor Allem Gewißheit verschaffen müssen.

Anastasius, in kunsthistorischer Beziehung für diese Zeiten bey weitem der wichtigste Gewährsmann, erzählt, daß Leo III. im lateranischen Palaste einen Festsaal habe von Grund auf bauen und durch musivische Malereyen ausschmücken lassen[2]). An einer anderen Stelle aber, im Leben Leos IV., erwähnt dieser, oder wahrscheinlicher ein anderer der Schriftsteller, welche unter seinem Namen gehen, einiger Wiederherstellungen, welche der letzte in demselben Gebäude habe vornehmen lassen, auf eine so dunkele und mehrdeutige Weise, daß Platina verleitet ward, sie von Vollendung des Gebäudes selbst zu verstehen[3]). Da es nun gilt, uns irgend eines Denkmals, aus welchem der Zustand der römischen Kunst damaliger Zeiten zu beurtheilen wäre, ganz zu versichern; so werden wir jene Stelle, so wenig anziehend sie seyn mag, doch einer genaueren Prüfung unterwerfen müssen[4]).

Betrachten wir sie zuerst als unverdorben durch Nachlässigkeiten der Abschreiber, vielmehr nur als schlecht abgefaßt; so würden wir gleich anfangs das Wort accubitum als Nominativ ansehen, und, nebst dem folgenden, ornamenta, mit dem Zeitworte deleta verbinden müssen. Auf diese Weise aufgefaßt ergäbe sich der Sinn, daß der ganze Festsaal in der nicht langen Zwischenzeit von Leo III. zum vierten dieses Namens zu Grund gegangen sey. Da aber

[1]) S. Anast. bibl. de vitis pontif. cura C. A. Fabroti, Ven. 1729. fo. p. 59—63, wo von unzähligen Kirchen gemeldet wird, daß trabes (tecti) confractae, oder tectum, vicinum ruinae, oder basilica, quae in ruina erat, wieder hergestellt worden; dasselbe p. 60. col. 2. p. 61. col. 1, von antiken Wasserleitungen. — [2]) Anast. l. et ed. c. p. 76. col. 1. — „cameram ipsius macronae noviter fecit et diversis historiis pictura mirifice decoravit.“ cf. p. 66. col. 1. p. 69. col. 1. — [3]) Platina, de vit. pont. Leone IV. — „Solarium a Leone III. *inchoatum perfecit.*“ — [4]) Anast. l. et ed. c. p. 94. col. 2. (ap. Murat. scriptt. To. III. p. 232. col. 2). — „Nam *et* (ad) accubitum, quod Dn. Leo b. m III. papa a fundamentis construxerat, et (del.) omnia ornamenta, quae ibi paraverat, tunc (so einige HSS.) prae nimia vetustate et oblivione antecessorum pontificum deleta (ablata?) sunt. Et in die natalis D. N. I. Chr. secundum carnem tam Dn. Gregorius, quam et Dn. Sergius s. rec. *ibi minime epulabantur.* Idem vero beat. et summus praesul Leo IV. cum gaudio et nimia delectatione omnia ornamenta, quae *inde* deleta (ablata) fuerant, noviter reparavit et ad usum pristinum magnifice revocavit.“ — Vgl. Nic. Alemanni, de Lateran. parietinis. Rom. 1756. 4.

der Schriftsteller, dem wir dieses Leben verdanken, nach seiner ganzen Manier und Richtung alsdann nicht würde unterlassen haben, uns die Wiederaufrichtung unten zu melden; da es zudem, bey großer Dauerhaftigkeit damaliger Bauwerke, unwahrscheinlich ist, daß dieses so früh schon eingegangen sey: so werden wir vermuthen dürfen, der Text sey hier entstellt. Und in der That scheint gleich im ersten Satze vor accubitum, welches nach der Schreibart und Gewohnheit dieses elenden Scribenten nothwendig Accusativ ist[1]), das müßige et eine Präposition verdrängt, oder das folgende ac- sie in sich aufgenommen zu haben, nach Analogieen ein ad; das zweyte et vor omnia möchte aber, durch Nachlässigkeit des Schriftstellers selbst oder nur seiner Abschreiber, sich bloß eingeschlichen haben; deleta endlich, wenn nicht schon hier, doch unten, ganz sicher aus ablata entstanden seyn. Denn dieses letzte paßt ungleich besser zu ornamenta, welches dem Anastas oder seinen näheren Vorgängern überall bewegliches Geräthe bedeutet, und wird unten durch das voranstehende inde durchaus gefordert; wie endlich, bey longobardischer Schriftart, in welcher wenigstens der älteste Codex geschrieben seyn mußte, von den Abschreibern, vielleicht von den Editoren selbst, jenes ab sehr leicht für de genommen werden konnte. Nach diesen Aenderungen würde die ganze Stelle uns folgenden, sowohl in sich selbst, als mit den Umständen übereinstimmenden Sinn geben.

„Denn beym Festsaale, den Herr Leo III. seligen Andenkens von Grund auf erbauet hatte, waren damals (unter Leo IV.) alle Geräthe, welche er daselbst beschafft hatte, vor Alter und durch Vernachlässigung der vorangehenden Päpste, verstreuet worden. Gewiß hatten, sowohl Herr Gregor, als auch Herr Sergius, heil. Andenkens, daselbst am Weihnachtstage keine Tafel gehalten[2]). Dieser Papst Leo IV. ersetzte aber alles Geräthe, welches von da war weggenommen worden, und gab es seiner früheren Bestimmung zurück."

Leo dem dritten, und nicht dem vierten[3]), würden wir demnach das Bauwerk und Musiv beymessen dürfen, dessen Ueberrest Reisende wohl einmal im

---

[1]) Id. (Ed. Murat. p. 209. col. 1). — et *accubitos*. — [2]) Ueber das Etikette dieser Mahlzeiten findet sich bey Alemanni a. a. O. und bey anderen römisch-kirchlichen Schriftstellern die nöthige Auskunft. — [3]) Was Leo IV. für das Gebäude selbst gethan, findet sich Anast. l. et ed. col. 1. und (ed. Mur. T. et p. cc. col. 1.) genauer angegeben. „Solarium, quod. b. m. Leo III. Papa construxerat, cum prae nimia vetustate *fractis trabibus* in ruinis cerneretur, eversum (al. emersum) (al emersit noviter etc.) noviter pulcrius in meliorem speciem restauravit.“ Doch ist diese Stelle von modernen Kritikern zugerichtet, die Lesarten der Handschriften werden hier sehr mannichfaltig, so daß ich fürchte, daß Alles, was daraus abzunehmen, auf Nachbesserung des Daches ausgeht, welches allein, und keineswegs die Mauern und Wölbungen an den Seiten, in so kurzer Zeit konnte eingegangen seyn.

Vorübergehen betrachten, wann die herrliche Aussicht nach Frascati hin sie an die Stelle führt. Leider hat die unbegreifliche Neuerungssucht der Päpste auch dieses Denkmal nicht mehr verschont, als so viel andere des hohen Alters ihres kirchlichen Ansehens. Nicht einmal dem Gemäuer des Bruchstückes, an welchem unser Gemälde befestigt ist, hat man sein alterthümliches Ansehen gelassen, denn es ist durchaus incrustiert worden, um es mit den grotesken Gebäuden umher in Uebereinstimmung zu setzen; auf welche Veranlassung auch die musivischen Malereyen, wie wir nicht übersehen dürfen, allerdings bedeutende Ausbesserungen erlitten haben. Demungeachtet unterscheiden wir an ihnen, einmal die noch vorwaltende altchristliche Anordnung, welche durch die eingeschobenen Stücke nicht verändert worden; dann in allen besser bewahrten Theilen die Nachwirkung und Fortpflanzung der musivischen Technik des sinkenden Reiches. Allerdings sind erhebliche Rückschritte bemerkbar; doch ist es noch immer weit bis zu jener äußersten Versunkenheit der nächstfolgenden Zeiten, welche wir nun bald zu betrachten haben. Denn in dem Weltlehrer, in den Aposteln Petrus und Paulus, zeigt sich noch einige Spur jener herkömmlichen Würde, deren Ursprung ich oben nachgewiesen, und, wie die Beyschriften beweisen, versuchte man sogar die Bildnisse Constantins und Karls des Großen, endlich des Stifters selbst darin anzubringen; doch wohl mehr der Allegorie, als des Charakters willen, dessen Bezeichnung noch über die Kräfte damaliger Künstler hinausging. Von den Malereyen der nächstfolgenden und schlimmsten Zeit unterscheiden sich die unsrigen vornehmlich durch etwas reinere Umrisse und durch das Bestreben, Schatten und Halbtöne anzugeben, nach Maßgabe nemlich des Herkommens altchristlich-musivischer Kunst.

Ein anderes und ähnliches Denkmal dieser Zeit, unter dem Porticus der Kirche S. Susanna, oder auch der Heiligen Vincenz und Anastasius[1]), ist nicht mehr vorhanden[2]); überhaupt dürfte obiges genügen, wo es nur darauf ankommt, für das Kunstverdienst anderer unter Leo III. entstandener Werke einen Maßstab zu haben. Nach Angabe des Anastasius ließ dieser Papst viele Kirchen wieder herstellen, und in einigen die Tribune oder Wölbung hinter dem Hauptaltare neu mit musivischen Malereyen versehen, welche der beschriebenen im Wesentlichen mögen geglichen haben. Solches geschah in der Kirche zum heil. Kreuz[3]), wo indeß schon im funfzehnten Jahrhundert eine Fresco-

[1]) Barberina, No. 1050, copie dell' antiche pitture, che sono al portico di S. Vinc. e Anastasio all' acque Salvie. Dieselben werden an anderen Stellen als in der Kirche S. Susanna befindlich abgebildet und angeführt. Nach Anastas. hatte Leo III. die letzte verzieren lassen. — [2]) S. Ciampini, vet. mon. — [3]) Anast. l. et ed. c. p. 72. col. 1.

malerey an die Stelle des Musives getreten; so wie in der Kapelle des lateranischen Palastes[1]), welche mit diesem zugleich zerstört seyn wird.

Also ward die musivische Malerey, als Karl der Große Rom besuchte, dort noch immer, nach dem Maße der Umstände, auf hergebrachte Weise fortgeübt. Allein, auch in der Baukunst waren Meister und Arbeiter vorhanden, welche, wie es theils aus den Angaben der Schriftsteller, theils und sicherer aus den Denkmalen erhellt, ihre Werke, mit geringen Abänderungen, nach Art der früheren Christen oder späteren Römer entwarfen und ausführten. Unter den Wiederherstellungen alter, den Gründungen neuer Gebäude, welche Anastasius im Leben Leos III. meldet, nennt er, außer dem schon berührten Saale, auch die Kapelle des lateranischen Palastes. Die letzte ist nicht mehr vorhanden; doch aus dem Ueberreste des ersten dürfen wir schließen, daß dieses Gemach in beträchtlichen Ausdehnungen ausgeführt war, und schon hiedurch von den häuslichen Anlagen des späteren Mittelalters sich wesentlich unterschied. Der noch bestehende Theil war nur die eine von vielen sich gegenüberliegenden Tribunen oder überwölbten Seitenvertiefungen[2]), welche die Luftigkeit des Ansehens erhöhen mußten, und durch ihre Vertheilung, Anlage und Ausdehnung deutlich darlegen, daß die Baukunst dieser Zeiten eben nur als Nachwirkung jener großen, weit verbreiteten Schule zu betrachten ist, welche auf der Höhe und gegen das Ende der politischen Größe Roms aus alten Elementen und neuen Bedürfnissen und Forderungen entstanden war.

Ein zweytes Beyspiel so später Nachwirkung jener, zwar in ästhetischer Hinsicht schon willkührlichen, doch in technischer streng römischen Baukunst des vierten bis sechsten Jahrhunderts besitzen wir in dem bemerkenswerthen Octogon des Laterans, der Taufkapelle nemlich Constantins des Großen. Es ist nicht überall bekannt, daß Leo III. dieser Kapelle die Einrichtung geben lassen, welche sie noch zur Stunde bewahrt. Anastasius aber, dem wir in dieser Beziehung trauen dürfen, erzählt: der genannte Papst habe das Baptisterium, weil es den Einsturz drohte, auch weil es zu eng war, durchaus verbessert, dasselbe von Grund auf ins Runde gebaut, den Taufbrunnen in der Mitte erweitert und ringsum mit Porphyrsäulen verziert[3]). Allerdings ist dieses Gebäude mit seinen ungleichen Säulenreihen, seinen gemischten, aus mancherley

---

[1]) ib. p. 76. col. 1. — [2]) id. (ed. Mur. scr. T. III. p. 201. col. 2.) — cum absida de musivo, sed et alias absidas decem, dextra laevaque diversis historiis depictas, habentes Apostolos gentibus praedicantes etc. — [3]) Anast. l. et ed. c. p. 71. sq. (ed. Murat. scr. T. III. p. 204. col. 2.) — „in circuitu columnis porphyreticis decoravit." — Aehnliche Pracht meldet ders. (ed. Mur. p. 201. col. 2.) — collocavit, et in medio (des Festsaals im Lateran) concham porphyreticam aquam fundentem."

Fragmenten zusammengesetzten Gebälken der Zeiten Constantins ganz unwerth. Doch als ein Werk des achten Jahrhunderts angesehen, verdient es in mehr als einer Hinsicht Beachtung. Einmal ist es, nach modernem Maße, nicht ohne Schönheiten des Plans und der Ausführung; zweytens aber beweiset es, daß dazumal viele Theile, welche in der Baukunst der Alten ursprünglich nicht der Verzierung, sondern der Construction angehören, damals noch immer in ihrem ersten Sinn verwendet wurden; daß keinesweges schon damals, sondern erst im vorgerückteren Mittelalter jene gänzliche Verzwergung der Säulen und Gebälke entstanden, welche der gothischen Architectur um einige Jahrhunderte vorangeht.

Ueberhaupt darf es uns nicht befremden, die italienische Baukunst im Zeitalter Karl des Großen, bey verhältnißmäßig geringem Rückschritt in technischen Vortheilen, noch ungefähr auf der Höhe zu finden, welche sie unter den gothischen Königen und früheren Exarchen eingenommen; vielleicht selbst in Bezug auf die Anlage dem Hochalterthümlichen oder Antiken um etwas verwandter, als berühmte Denkmale jener Zeiten, das Mausoleum Theodorichs und S. Vitale, beide zu Ravenna. Große Hoffnungen, welche gerade damals aus dem neuen Bunde fränkischer Macht und römischen Ansehens entstanden, mochten den Muth unternehmender Geister erhöhen; auf der anderen Seite war Karl, wie Alle, so ihm durch Geist und Verdienst nahe standen, gleich Eginhard und Alcuin, von der Größe und Gediegenheit des Alterthums mächtig ergriffen worden. Wie man die Alten (obwohl nur jenseit der Berge) mit feuriger Bewunderung las, nach gleicher Klarheit des Gedankens (Eginhard), nach ähnlicher Reinheit der Sprache strebte, so bewunderte man auch die Herrlichkeit ihrer Baukunst. Allem, was Karl in dieser Kunst unternahm, lagen römische und ravennatische Vorbilder zum Grunde. Bloße Nachahmung erzeugt aber keine Künstler; die Schule muß hinzukommen. Daher vermuthe ich, daß der mächtigste Herrscher jener Zeit in eben dem Lande, welches ihm theils unbedingt gehorchte, theils doch sein höchstes Ansehen anerkannte, späte Sprößlinge der alten römischen Bauschule an sich gezogen, um unter ihrer Leitung und durch ihre Kunst in seinen rheinischen Sitzen sich mit römischen Erinnerungen zu umgeben.

Gewiß fehlte es auch den Franken dieser Zeit weder an Vorbildern und Beyspielen römisch-christlicher Kunstart, noch an einiger Schule und Anleitung sie fortzuüben. Noch immer bestehen, vornehmlich in den südlichen und westlichen Provinzen des französischen Reiches, sehr ausgezeichnete Denkmale der römischen Baukunst[1]); im achten Jahrhundert mußten sie sich in größerer Menge finden,

---

[1]) S. Clérisseau, antt. de la France, Paris 1778. fo.

und besser im Stande seyn. Gregor von Tours beschreibt ein römisches Castrum, angeblich die Stiftung Aurelians, als völlig erhalten; dessen regelmäßige und dauerhafte Befestigung ward noch zu seiner Zeit genutzt[1]). Unter den Burgundionen und Gothen[2]), sogar noch unter den fränkischen Königen des ersten Stammes[3]), wurden Kirchen nach römischer Anlage gebaut, durch schönes Gestein und Musivmalerey gleich den italienischen geschmückt. Doch, nachdem die fränkische Herrschaft über alle gallischen Provinzen ausgebreitet, das herrschende Haus in sich zerfallen, die Sitten gänzlich verwildert waren, erlitt jene Nachwirkung römisch-christlicher Kunstbestrebungen eine sichtbare Unterbrechung; und todte Vorbilder sind, wie die vielfältigsten Erfahrungen zeigen, unzureichend, einseitig auf kriegerische oder politische Größe, oder bloß auf Ueberfluß an Nothdürftigem gerichtete Völker zur Kunst anzuleiten. Ueberhaupt sind die Franken, in Bezug auf Fähigkeit und Sinn der Kunst, nicht wohl mit den Anwohnern des Rheins[4]) oder mit den Gothen zu vergleichen, welche an den östlichen Grenzen des Reiches, in fruchtbaren Wohnsitzen[5]), früh den Werth der Gesittung kennen gelernt. Schon wo sie zuerst in der Geschichte auftreten, erscheinen die Franken als kriegerisch verwilderte, rauhe Völker, welche vielleicht eben daher früh die Sittenlosigkeit der letzten Römer in sich aufnahmen, sehr spät aber jene Grundlagen guter Ordnung und fruchtbarer Sitte erkannten und würdigten, welche in den Trümmern der römischen, in den Keimen der christlichen Bildung verborgen lagen. Die dürftige Geschichte der Könige des ersten Stammes zeigt keinen Fürsten auf, welcher das Andenken Roms geehrt und gestrebt hätte, sich mit römischem Glanze zu umgeben[6]), oder aus den Ueberlieferungen des Alterthums Nutzen zu ziehen. Unmittelbar nach der Er-

---

[1]) Gregor. Tur. lib. III. c. 19. (ap. Du Chesne scriptt. T. 1.) — [2]) Ds. s. Abh. VIII. — [3]) Ds. lib. V. c. 46. Vom Agroecula, Bischof zu Chalons: „Multa in civitate illa aedificia fecit, domos composuit, Ecclesiam fabricavit, quam columnis fulcivit, variavit marmore, musivo depinxit.“ — [4]) Von den Anwohnern des Mittelrheins erwähnt Ammian (lib. XVII.) „domicilia — curatius ritu Romano constructa.“ — [5]) Ds. (lib. XXXI.). — „Ermenrichi late patentes e uberes pagos.“ — [6]) Verschiedentlich wird aus Gregor von Tours (lib. V. c. 18.) angeführt, Chilperich habe einen Circus auf antike Weise erbauen lassen. Sehen wir indeß die Quelle selbst: Chilperich wird durch Gesandte drohend angemahnt, herauszugeben, was er von seines Neffen Childebert Erbtheil an sich gerissen. *Quos* ille (erzählt Gregor) despiciens, apud Suessionas atque Parisios circos aedificare praecepit, *eos* populis spectaculum praebens. Nach der Sitte der Zeit dürfte es wohl in Frage kommen, ob er nicht etwa die Gesandten selbst darin dem Spotte Preis gegeben. Unter allen Umständen aber konnten diese Circus nur hölzerne Einfänge seyn, da sogar die Römer solche Gebäude nicht bloß des Schimpfes willen, vielmehr mit einem Aufwand an Zeit und Kosten, den hier die Umstände ausschließen, erbauten.

oberung füllen verrätherische, blutige Ereignisse[1]) die fränkische Geschichte, oder Klagen der Geistlichkeit über den Druck kriegerischer Gewalthaber[2]), aus welchen wir abnehmen können, daß auch die römische Bevölkerung die hergebrachten Künste nur höchst nothdürftig fortbetrieb; aus Denkmalen habe ich mich bis dahin nicht über das Maß der Unvollkommenheit damaliger Kunstübung belehren können, da solche theils ganz fehlen, theils zweifelhaft oder sicher unächt sind[3]).

Karl Martell, den wahren Stifter der fränkischen Größe, beschäftigten kriegerische Thaten; seinen Nachfolger Pipin umfassende Ränke der Staatskunst, Befestigung der neuen Gewalt; es mußte demnach Karl dem Großen vorbehalten seyn, die römisch-christliche Kunstart in sein Gebiet wieder einzuführen, oder doch den Glanz zu verjüngen, den sie im fünften Jahrhundert in den römischen, burgundischen und gothischen Gebieten Galliens vielleicht noch bewahrt hatte. Gewiß findet sich nicht, daß seine Vorgänger für den Glanz der Kirche, das wichtigste Ziel des damaligen, wenn nicht vielleicht jeglichen Kunstbestrebens, thätig gewirkt hätten. Beide gedachten, wenn wir ihrem Geschichtschreiber folgen, erst in der Sterbestunde der Schutzheiligen Frankreichs und ihrer Stätten[4]); dagegen findet sich, daß sie Befestigungen angeordnet[5]), die Belagerungskunst verstanden[6]); denn überall richtet sich der Sinn, in Zeiten der Gründung, oder unmittelbar nach gewaltigen Zerstörungen, zunächst auf das Nothdürftige.

Allerdings zeigt sich, bey steigender Wohlfahrt des Staates, schon gegen das Ende Pipins die erste Lebensregung jenes Kunstbestrebens, welches durch Karl gefördert und weiter ausgebildet worden. Chrodegang, Bischof von Metz, ein begünstigter und reicher Prälat, der als Abgeordneter Rom gesehen, bemühte sich unter dieser Regierung, in seinem Sprengel römischen Gesang[7]), römische Zierde

[1]) S. Gregor. Tur. ed. c., etwa zu Ende des vierten Buches, oder lib. VI. c. 35. und a. a. St. — [2]) Greg. Tur. lib. IV. c. 42. — Fuitque illo in tempore pejor in Ecclesiis gemitus, quam tempore persecutionis Diocletiani. — Vergl. den Stoßseufzer im folgenden Kapitel. — [3]) Wie die meisten bey Montfaucon antt. de la mon. françoise T. 1. p. 158. pl. XI. und andere das., etwa mit Ausnahme des halb zerstörten musivischen Denkmals der Königin Fredegunde, welches indeß ebenfalls zweifelhaft, worüber Lenoir, musée des monum. français, einzusehen. — [4]) Fredegar. (ap. Du Chesne To. I.) ad a. 768, und früher beym Tode Karl Martells. — [5]) Fred. chron. contin. (ib.) ad. a. 762—66 (bey Bouquet, recueil, T. V.) „Rex Pipin. castrum, cui nomen est Argentonus — a fundamento miro opere in pristinum statum reparari iussit." — [6]) Id. ib. „Cum machinis et omni genere armorum circumdedit eam vallo; — fractisque muris cepit urbem etc." — [7]) Paul. Diac. de episc. Mettens. (ap. Bouquet T. c.) — „Clerum abundanter — Romana imbutum cantilena, morem atque ordinem Romanae ecclesiae servare praecepit, quod usque ad id tempus in Metensi ecclesia factum minime fuit."

und Anordnung der Kirchen einzuführen. Mit Beystand König Pipins errichtete er in S. Stephans, des ersten Märtyrers, Kirche dessen Altar, das Gelende und die Bogen umher[1]); und in der Peterskirche das Presbyterium, und einen Altar in Gold und Silber geziert, und umher eine Bogenstellung. Ferner gründete er einige Klöster, über deren Bauart nichts Umständliches gemeldet wird.

Eins dieser Gebäude, das Kloster zu Lorsch, scheint nicht früher als unter Karl dem Großen vollendet zu seyn, da der genannte Fürst der Einweihung im Jahre 774 beygewohnt[2]); woraus ein gewisser Antheil an den Stiftungen Chrodegangs hervorzuleuchten scheint, welcher vielleicht meine Vermuthung, daß die Kunstliebe Karls, oder des fränkischen Hofes überhaupt, durch gedachten Prälaten zuerst sey angeregt worden, in so weit bestätigt, als Vermuthungen durch Vermuthungen bestätigt werden können. Unter allen Umständen erhellt aus dem Angeführten, daß Bischof Chrodegang, eben wie späterhin Kaiser Karl, von dem Eindruck römischer Herrlichkeiten ausgegangen, daß mithin beide demselben Vorbilde nachgestrebt.

Gleich den Päpsten Hadrian I. und Leo III. gebot Karl zunächst die Wiederherstellung von, überall innerhalb des Umfanges seines Reiches, verfallenen Kirchen[3]). Es kann nicht zufällig seyn, daß diese Wiederherstellungen im fränkischen Reiche mit jenen, welche Anastasius und Agnellus melden, der Zeit nach zusammenfallen.

Nach unbestimmten Traditionen, welche überall gern an große Namen sich anlehnen, soll Karl auch in Italien verschiedene Gebäude aufgerichtet haben, unter denen manche, namentlich die Apostelkirche zu Florenz[4]), schon unter den Longobarden dürften entstanden seyn. Denn da nichts verräth, daß Karl ein Land, welches stets nur ein Außenwerk seiner Größe war, jemals besonders begünstigt hätte, so werden solche nirgend wohl begründete Ueberlieferungen, durchhin aus späteren Vermuthungen entstanden seyn. Gewiß lag es dem großen Herrscher näher, die Vorstellungen von Pracht und Größe, welche er zu Rom und Ravenna aufgefaßt, in einem ganz anderen Kreise, den Rheingegenden, zu verwirklichen. Diese liebte er, wie es historisch gewiß, wie sie denn wirklich, von ihrer Anmuth abgesehen, politisch der rechte Mittelpunct seines Staates, kriegerisch die Grundlinie aller Feldzüge waren, welche seine so ganz eigenthümliche Lage beynahe alljährlich herbeyführte.

---

[1]) Ds. ebendas. S. 193. (bey Du Chesne scr. To. 2.) — [2]) Eginhard ann. ad a. 774. — [3]) Eginh. vita Caroli M. (ap. Bouquet rec. T. V. p. 96.) — „Praecipue tamen aedes sacras, ubicunque in toto regno suo *vetustate collapsas* comperit, — ut restaurarentur, imperavit.“ — [4]) S. Vasari vite etc. ed. San. T. 1. p. 224. Er stützt sich auf eine Inschrift von gröbster Erdichtung, welche das. S. 227 abgedruckt.

Dort erbauete er Paläste, Bäder, Tempel[1]), welche gleichzeitige Schriftsteller erwähnen oder beschreiben, deren Andenken häufig durch die Annalisten nachfolgender Jahrhunderte erneuert wird[2]). Die Rotunde[3]) zu Achen ist bis auf die heutige Stunde erhalten; die alte Hofkapelle bildet indeß nur einen Nebentheil der heutigen Hauptkirche der Stadt; Achen war damals ein Hofsitz, keine Hauptstadt. Von der neueren Erhöhung unterscheidet sich das alte Gemäuer durch Größe der Werkstücke; die Granitsäulen im Inneren, dieselben, welche in den letzten Kriegen nach Paris entführt, und zum Theil wiederum zurückversetzt worden, entstehen hier, wie es schon in dem Palaste Diocletians zu Spalatro[4]), und später immer häufiger vorkommt, nicht mehr aus einem Bedürfniß der Construction; doch vermehren sie, indem sie verzieren, wenigstens das innere Gemach, und sind eben deshalb noch weit entfernt von jener Verzwergung der Säulen, welche gewiß vor dem zwölften Jahrhundert in Italien nirgend Eingang gefunden, und wahrscheinlich im Norden entstanden ist. Die Anlage der Gebäude in die Runde darf uns aber in dieser Zeit nicht befremden. Denn seit dem ersten Jahrhundert des herrschenden Christenthums waren Anlagen dieser Art, deren Vorbilder im römischen Alterthume aufzusuchen sind, vornehmlich für Taufkirchen stark im Gebrauch[5]).

Von einem anderen Gebäude dieser Zeit, der Vorhalle des Klosters zu Lorsch, findet sich die Abbildung im ersten Hefte von Georg Mollers Denkmälern der deutschen Baukunst[6]); und gewiß dürfen wir diesem verdienstvollen Baukünstler Dank wissen, unsere Kunde von der Baukunst der karolingischen Zeiten durch ein Denkmal von ganz verschiedener Bestimmung und Anlage erweitert zu haben. Auch hier läßt das Ganze, wie das Untergeordnete, sich überall aus der römi-

1) Eginh. vita Car. M. c. XVII und c. XXVI. Leider ist dieser treffliche Schriftsteller in solchen Dingen nicht umständlich genug; daß ein Porticus vom Palaste zur Kirche führte, sehen wir erst c. XXXII., wo dessen Einsturz gemeldet wird. — Ermoldi Nigelli carmen el. de gestis Ludovici pii lib. IV. (ap. Murat. scriptt. Voll. II. P. II. p. 65. col. 1.) — von Ingelheim. — Quo domus alma patet *centum* perfixa (?) columnis. — Mille aditus, reditus, *millena*que claustra domorum Acta magistrorum artificumque manu. — — Templa operata metallo, Aerati postes, aurea ostiola x. Großentheils offenbar poetische Hyperbeln. Das Verzeichniß der im Palaste gemalten Gegenstände ist indeß sehr wichtig; es umfaßt den ganzen Bilderkreis des Mittelalters. — 2) S. Wippo, vita Conr. Sal. (ap. Pistor. scr. p. 429.) und Andere. — 3) — basilica rotunda Caroli Magni, in den Nachrichten von Krönungen nachfolgender Kaiser. — 4) S. Cassas, voy. pittoresque et hist. d'Istrie et de Dalmatie, Paris, an X. (1802.) Pl. 42. 43. Verkleinerte Nachbildungen bey Durand. — 5) S. Maffei, Verona illustrata, T. III. (S. 116 f. der achten Aufl.). Dort werden viele, obwohl nicht alle, Baptisterien von acht- und sechseckigem Grundriß, so wie einige ganz runde aufgezählt. — 6) Darmstadt. 1815.

schen Baukunst ableiten. Denn, wie fremdartig dieses Bauwerk auf den ersten Blick erscheinen möge, so ergeben sich doch, wenn wir es in seine Theile zerlegen, lauter römische Elemente, deren willkührliche Verknüpfung Niemand befremden wird, dem aus den italienischen Denkmalen dieser und früherer Zeiten deutlich geworden, wie im Verlaufe der Zeit und durch allmähliche Uebergänge mancher wesentliche Theil zur bloßen Verzierung eingeschmolzen, manche Verzierung ihre Stelle gewechselt, oder benachbarte Glieder eingebüßt hat.

Schwerlich nun hatte die Bauart des späten und christlichen Roms unter den Merowingern sich in der Reinheit und Ausbildung erhalten, welche wir in den angeführten Bauwerken Karl des Großen wahrgenommen haben. Denn es kommt, außer dem bereits Bemerkten, hier auch noch dieses in Betrachtung, daß die Franken, eben wie die Longobarden, deutsche Lebenssitten in ihre Eroberungen eingeführt. Ueberall aber, wo die germanischen Völker den Römern bekannt geworden, baueten sie aus leichten Stoffen[1]); daher besitzen wir auch im Süden kein Denkmal deutscher Baukunst, welches älter wäre, als die römischen Colonieen und Befestigungen am Rhein und Mayn und an der Donau; nördlicher keins, welches über die Einführung des Christenthums zurückreichte. Unmittelbar nach ihrer Einwanderung verbreiteten die Franken ihre Holzbaukunst auch in Gallien[2]); obwohl solche in den nördlichen Provinzen seit den ältesten Zeiten gegen römische Sitten sich behauptet haben könnte, da Caesar sie dort vorgefunden. In einem alten Verzeichniß königlicher Meyerhöfe erscheinen die Nebengebäude überall von Holz, nur etwa das Hauptgebäude von Stein, eine Verbesserung, welche unter der geregelten Verwaltung des baulustigen Karl dürfte aufgekommen seyn[3]). In Italien hingegen wurden, mindestens zu Rom,

[1]) Ammian. lib. XVIII. — sepimenta fragilium penatium inflammata. Wir verdanken, wie ich an andern Stellen nachgewiesen, sogar unsere Kunstausdrücke in der Steinbaukunst den Römern; z. B. Pforte, Mauer, Fenster 2c. — [2]) S. Gregor. Tur. Lib. V. cap. II. ad basilicam S. Martini, quae super muros civitatis (Rothomagi) ligneis tabulis fabricata est — und lib. IV. c. 20. — „Basilica (sanc. Martini) — succensa.— Sed et civitas Turonica ante annum jam igni consumpta fuerat et totae (toutes, tutte) Ecclesiae in eadem *destructae*, desertae relictae sunt. An einer anderen Stelle erwähnt ds. Schriftsteller sogar einer hölzernen Kapelle. Wo endlich von der Villa eines Reichen die Rede ist (derselb. lib. IV. c. XLI.), heißt es — ostia domus ex ligneis fabricata tabulis. Die Erwähnung dieses Umstandes zeigt auf vermischten Gebrauch römischer und teutscher Bauart. Siehe auch über den Brand des kön. Hofes zu Worms, bey Eginhard ad a. 790. — [3]) Car. M. Breviarium rer. fisc. (ap. Leibnitz. in collectan. etym. P. II. p. 325. 28. 31.). — Invenimus in Anaspio, fisco dominico, salam, regalem ex lapide factam optime, cameras tres, solariis totam casam circumdatam. — alias casas infra curtem ex ligno factas XVII. cum totidem cameris et caeteris appendiciis compositis. — Curtem strenue tunimo (Zaun) munitam cum porta lapidea etc.

wie wir oben gesehen haben, die Kunstvortheile der römischen Baukunst ungleich reiner und ungetheilter ausgeübt, als im fränkischen Reiche. Ließ nun Karl der Große, voll Bewunderung des verhältnißmäßigen Glanzes italienischer Städte seiner Zeit, von Rom und Ravenna prächtiges Gestein an den Rhein bringen[1]; so liegt die Vermuthung nicht fern, daß er gleichzeitig von dort, oder aus anderen Mittelpuncten Italiens, Meister und Arbeiter an sich gezogen; was an sich selbst der allgemeinen Erfahrung nicht widerspricht, daß Künstler stets dem belebenden Lichte der Gunst und Beförderung nachziehen.

Als Leo III. die Kirche des heiligen Apollinaris zu Ravenna wieder herstellen wollte, sandte er nicht allein den Baumeister, vielmehr auch Arbeiter aus Rom hinüber[2]. Wenn dieses nicht etwa aus persönlicher Begünstigung zu erklären, so dürfte ich daraus schließen, daß in Italien damals bereits ein gewisser Mangel an brauchbaren Arbeitern entstanden sey, dessen Veranlassung in den rheinischen Unternehmungen des Königs verborgen seyn könnte. Hadrian I. begehrte von Karl einen geschickten Zimmermann, ihm das Bauholz zu einer schwierigen Wiederherstellung in der S. Peterskirche auszuwählen[3]. War es, weil die nördlichen Nationen den Holzbau besser verstanden? Oder war es vielmehr, weil der König die besseren Handwerker auch in diesem Kunstzweige aus Italien an sich gezogen, in welchem Falle der Papst nur zurück begehrt hätte, was ursprünglich Italien angehört? Diese Fragen sind allerdings nicht übereilt zu beantworten, indeß Vermuthungen, welche in der Folge vielleicht zu begründen seyn werden.

Vor der Hand aber liegt es uns näher, auch in Bezug auf Sculptur und Malerey, das Daseyn und den Fortgang einer ursprünglich römisch-altchristlichen Schule nachzuweisen, welche am Hofe Karl des Großen aufgeblüht, und, vielleicht durch Vermittelung Arnulphs, welcher auf der einen Seite dem fränki-

[1]) Eginh. vita Car. M. c. 26. „basilicam Aquisgrani exstruxit. — Ad cuius structuram, cum columnas et marmora aliunde habere non posset, Roma et Ravenna devehenda curavit.“ — Die Vergünstigung, den kön. Palast zu Ravenna seines Schmuckes zu berauben, bey Bouquet. T. c. Epist. Hadriani I. ep. 36. — „tam marmora, quamque, mosivum, caeteraque exempla de eodem palatio vobis concedimus auferenda.“ Die näheren Umstände würde Agnellus haben, wenn nicht eben hier einige Lebensbeschreibungen fehlten. Doch erwähnt er (s. oben) der Entführung der Statue des Gipfels. Andere schreiben den Eginhard nur aus. — [2]) Agnell. l. c. vita Martini, cap. 2. — Leo (III) Ro. Ecclesiae et Urbis Artistes misit cubicularium suum nomine Chrysaphum et reliquos caementarios, restauravit tecta S. Apollenaris etc. — Vgl. Anast. l. c. vita Leonis III. (ed Murat. p. 211. col. 2), wo: misit illuc etc. ohne Bezeichnung der Person. — [3]) Epist. Hadriani I. (ap. Bouquet. T. c. p. 559. — „prius nobis unum dirigite *magistrum*, qui considerare debeat ipsum lignamen, quod ibidem necesse fuerit, ut sicut antiquitus fuit, ita valeat renovari.“

schen Herrscherstamme, auf der anderen dem deutschen Lande verwandt war[1]), auch diesseit des Rheines Wurzeln geschlagen und neue Zweige getrieben hat. Künftige Geschichtschreiber der deutschen Kunst werden auf diese Grundlagen der karolingischen Zeit zu achten haben. Denn eben wie jene Ausbreitung römischer Technik und Constructionsart, die wir in den Rheingegenden auch in anderen, als den erwähnten Gebäuden wiederfinden (z. B. in der runden Taufkapelle hinter dem Dome zu Bonn, in der Marienkirche der Veste zu Würzburg, welche, ihres fast antiken Ansehens willen, gewiß fälschlich, römischen Zeiten beygemessen werden), vermuthen läßt, daß hierin der erste Grund der entschiedenen Ueberlegenheit rheinisch-mittelalterlicher Architecten verborgen liege; so dürfte auch in den bildenden Künsten der Vorsprung, den die Deutschen im früheren Mittelalter über ihre südlichen Nachbaren gewonnen, mittelbar aus derselben Anregung des Kunstfleißes hervorgegangen seyn, deren Nachwirkung zu verfolgen für uns auch in anderer Beziehung unumgänglich ist.

Wie in der Architectur, so werden wir auch hier das Vorbild Karls zunächst in Italien aufsuchen müssen. Kostbare Weihgeschenke waren dort schon im fünften und sechsten Jahrhundert üblich[2]); gleichzeitig freilich auch am fränkischen Hofe, wo Chilperich, nach Gregor von Tours, ein Kirchengeräth anfertigen ließ, auf welches, wenn die Zahl nicht verdorben ist, funfzig Pfund Gold verwendet wurde[3]). An beiden Stellen kam die erste Anregung dieses Geschmacks wahrscheinlich aus dem östlichen Reiche. Auf der Höhe und gegen das Ende der römischen Größe war der uralte Gebrauch, Götterbilder, Tempelgeräthe und Weihgeschenke aus kostbaren Stoffen anzufertigen, bereits in Abnahme gerathen, in Byzanz aber, wohl durch Einwirkung des Orients, früh von neuem beliebt geworden[4]). Chilperich ward von byzantinischen Kaisern mit solchen Kostbarkeiten beschenkt[5]); reiche Zeuge und verarbeitetes Gold wurden

---

1) S. Zirngibl, P. Rom., von der Geburt und Wahl des Königs Arnolf, im Bd. III. der neuen hist. Abh. der baierischen Akad. der Wiss. — 2) S. Agnellus und Anastas. in den Lebensbeschreibungen damaliger Bischöfe von Rom und Ravenna. — 3) Gregor. Tur. lib. VI. c. 2. — „ibique nobis rex missorium magnum, quod ex auro gemmisque fabricaverat in quinquaginta librarum pondere, ostendit, dicens: Ego haec ad exornandam et nobilitandam Francorum gentem feci. Sed et plura adhuc, si vita comes fuerit, faciam." Vergl. ds. lib. VII. c. 4. — 4) S. Heyne, serioris artis opera sub. Impp. Byz. sect. 1. (in Comm. soc. reg. Scientiar. Goett. Vol. XI. p. 41.) — ingenia; — mox (nach Constantin dem Gr.) multo magis fuere corrupta adscito *luxu et fastu Asiatico;* quo non artem, sed materiam, non manum, sed pretium in honore haberent. Gut durchgeführt und belegt auf dieser und den folgenden Seiten; doch ohne Berücksichtigung, ja ohne Kenntniß des Schönen und Guten, welches demungeachtet bis auf die fränkische Eroberung in byzantinischen Malereyen sich erhalten hat. — 5) Gregor. Tur. l. s. l.

aus Byzanz und Alexandria in Rom eingeführt[1]). Also fehlte es nicht an äußeren Veranlassungen einer Sitte, welche der allgemeinen Verarmung des westlichen Reiches weder natürlich, noch angemessen war.

In der Folge indeß unterlag Rom dem Drucke der griechischen Verwaltung, den Anfeindungen der Longobarden; das Frankenreich den Mißhelligkeiten und der Ohnmacht des herrschenden Hauses; bis auf Pipin und Karl mußten demnach an beiden Stellen die Mittel fehlen, dem schon erwachten Geschmacke an kirchlicher Pracht Genüge zu leisten. Doch unter Hadrian I. brach die lange Zeit zurückgehaltene, halb unterdrückte Neigung zu metallischem Glanze nur um so gewaltiger hervor, und in dem Leben Leos III., bey Anastasius, erfüllt die Aufzählung von mancherley Weihgeschenken aus Gold und Silber und edlem Gesteine mindestens ein Drittheil des ganzen Raumes. Aber auch am fränkischen Hofe scheint die Lust an solchen Kunstarbeiten ganz in demselben Verhältniß zuzunehmen; die Weihgeschenke, welche der große König unter Hadrian I. der römischen Kirche darbringt, sind ungleich karger[2]), als die späteren Austheilungen unter Leo III.[3]). Nehmen wir hinzu, daß diese Päpste dem Könige theils mit Beyspiel vorangegangen sind, theils ihn, wenn wir uns an die vorhandenen Nachrichten halten, in der Menge und Kostbarkeit solcher Arbeiten weit überboten haben[4]), so wird es nahe liegen, das damalige Rom im Westen

---

[1]) Anast. bibl. vita Leonis III. (ed Murat. p. 210. col. 2.) — vela Alexandrina. — Ib. — vela de fundato, — ornata in circuitu de blatthin Byzanteo et investita de blatthin Neapolitano. Also ward dieser Handelsgegenstand auch in Italien verfertigt, der byzantinische aber, da man ihn sparsamer verwendete, höher geschätzt. — Ib. — cortinam maiorem Alexandrinam mirae magnitudinis etc. Merkwürdig sind die Teppichgehänge von Säule zu Säule, deren Anastasius so häufig erwähnt. Es waren dazumal antike Sitten und Gewohnheiten noch immer stark in Gebrauch. Wie diese Gehänge angebracht wurden, sieht man in jenem Musiv zu Ravenna, welches für eine Darstellung des königlichen Palastes gilt; abgebildet in den Büchern über Ravenna, über Musive, über Costüme. — [2]) Anastas. (vita Hadr. I.) erwähnt nur eines einzigen Geschenkes von Bedeutung, eines schon zu seiner Zeit beraubten Kreuzes; wahrscheinlich dasselbe, für dessen Uebersendung Hadrian (ep. 22. ap. Bouquet, recueil, T. c. p. 565.) dem Könige Dank abstattet. — [3]) Anast. vit. Leo III. ed c. p. 67. col. 2. 68. col. 1. — „obtulit mensam argenteam (vgl. Eginhard, vit. Car. M. c. 33.) — diversa vasa ex auro purissimo — patenam auream cum gemmis — calicem majorem cum gemmis etc. etc. — Verum etiam et Evangelium ex auro mundissimo cum gemmis ornatum. — Des Tisches, den, nach Eginhard, die Kirche zu Ravenna durch Vermächtniß Karls des Großen erhalten, erwähnt Agnellus im Leben des gleichzeitigen Erzbischofs. Diese silbernen Tafeln, zwey mit den Grundrissen von Rom und Constantinopel, die eine mit dem Weltkreise, waren höchst wahrscheinlich niellirt, vielleicht byzantinische Arbeit, wenigstens der Plan von Constantinopel. — [4]) Anast. vit. Leo III.

für den Mittelpunct der Betriebsamkeit in Güssen, geschlagenen und getriebenen Arbeiten zu halten, und von dort aus die Schule abzuleiten, welche unter Karl dem Großen am fränkischen Hofe entstanden, deren Wirksamkeit aber gewiß bis auf Heinrich II., vielleicht noch ungleich weiter zu verfolgen ist. Indeß werden wir aus der Ueberlegenheit der fränkischen Schriftsteller dieser Zeit über die italienisch-lateinischen schließen dürfen: das herrschende Volk habe bey höherem Lebensmuthe die Erfahrungen und Vorbilder, welche Rom ihm bot, alsobald weiter gebildet und frühzeitig übertroffen. Gewiß läßt sich annehmen, daß Alles, was Karl der Große angeordnet, durchhin aus einem Gusse gewesen, da seine Anlagen von Grund auf neu waren, von einem gemeinschaftlichen Plane ausgingen; die Päpste hingegen verstreueten ihre Schätze über ganz Rom, ihre Anordnungen waren nicht selten bloße Aufzierungen des Alten, und, bey zu großer Nähe noch unerreichbarer Vorbilder, mußte sogar der Sinn der Künstler, deren sie sich bedient, befangener seyn, als im fränkischen Norden, wo empfangene Anregungen im Geiste nachwirken, und, ohne niederzubeugen, Streben und Thätigkeit hervorrufen mochten.

Da es mir nie geglückt ist, bis zum Schatze der Peterskirche vorzudringen, so bin ich ungewiß, ob daselbst von den vielfältigen Stiftungen und Geschenken, welche die Päpste im achten und neunten Jahrhundert über die römischen Kirchen vertheilt haben, ein und anderes Stück noch vorhanden sey. Gewiß sind die Kunstarbeiten aus Gold und Silber den Anfeindungen der Habsucht und Neuerung besonders ausgesetzt, weshalb sie sich überall nur höchst zufällig erhalten haben. Ein um wenig späteres Beyspiel des Geschmackes oder der Fertigkeit damaliger Zeiten besitzen wir noch immer in dem Altarschmucke der Kirche S. Ambrosius zu Mayland, einem ausgedehnten kunstreichen Werke, dessen Einzelnes ich übergehe, weil es ganz neuerlich von Herrn von der Hagen beschrieben worden, auf den ich mithin verweisen darf[1]). Der Künstler oder Goldarbeiter setzte seinen Namen, Wolfwin, hinzu, welcher auf deutschen Ursprung verweist, doch in Zweifel läßt, ob er einer minder bekannten norditalienischen, oder vielmehr der fränkischen Hofschule beyzuschreiben sey.

Die verhältnißmäßig bedeutende Ausbildung und Thätigkeit dieser letzten erlernen wir theils aus den Schriftstellern, theils aus einigen Ueberresten, welche mir selbst indeß nur durch Berichte bekannt sind. Eginhard erwähnt im Allgemeinen, daß Karl die Hofkirche zu Achen durch Geräthe und Schmuck aus Gold und Silber, wie selbst durch in Erz gegossene Gelende und Thore verherrlicht habe[2]). Hermold Nigellus erzählt, wenn ihm anders zu trauen, von

[1]) S. Briefe in die Heimat rc., Bd. 1. S. 287 f., wo auch das Literärische nachgewiesen ist. — [2]) Eginh. vita Car. M. c. 26. — Basilicam Aquisgrani exstruxit, auroque et argento et luminaribus atque ex aere solido cancellis et januis adornavit.

ähnlichen Herrlichkeiten im Reichspalaste zu Ingelheim. Verse von einem Altare, den Hildebold, Erzbischof zu Cölln, auf Karls Geheiß in getriebener Arbeit anfertigen lassen, finden sich in den Quellensammlungen der fränkischen Geschichte[1]); ob der Altar selbst noch vorhanden sey, ist mir unbekannt. An einem der Altäre der Hauptkirche zu Achen soll, nach dem Zeugniß eines unterrichteten Künstlers, der Ueberrest von getriebenen Goldplatten bewahrt werden, welche, nach Einigen[2]), den Sessel geschmückt haben, auf dem Karl der Große in sitzender Stellung beerdigt worden. Diese müssen von einem späteren Sarge aus getriebenem Silber[3]), welcher ebenfalls noch vorhanden seyn soll, unterschieden werden. Bey kirchlichen Handschriften, welche Karl anfertigen und schmücken lassen, mag sich hie und da einer jener in Gold getriebenen Bücherdeckel erhalten haben, deren gleichzeitige Schriftsteller erwähnen. Daß diese Arbeiten nicht ohne Geist und Geschmack gewesen, schließe ich aus einigen Miniaturmalereyen, welche ich näher betrachtet habe, und daher etwas umständlicher bezeichnen will.

Während des siebenten und zu Anfang des achten Jahrhunderts wurden die lateinischen Handschriften nur selten durch Malerey verziert, und selbst, wo solches vorkommt, ist die Arbeit doch nur gering, mehr bunte Zeichnung, als durchhin ausgeführte Miniatur. Erst in der Folge, und augenscheinlich[4]) durch Begünstigung Karls des Großen, gewann dieser Kunstzweig an Ausbildung. Unter den miniirten Handschriften[5]), deren Prolog anzeigt, daß sie auf Befehl dieses Fürsten geschrieben worden, untersuchte ich wiederholt die lateinische Bibel, welche zu Rom jenseit der Tiber, im Kloster S. Calisto vorhanden ist, und vormals lange Zeit hindurch in dem Kloster des gleichen Ordens bey S. Paul, auf dem Wege nach Ostia, bewahrt worden. Alemanni[6]) und, nach ihm, Montfaucon[7]) haben diese Handschrift umständlich beschrieben, und die historischen Merkwürdigkeiten ihrer Bilder beleuchtet, in welcher Beziehung ich auf diese Forscher verweisen darf. Doch haben beide übersehen, daß der Text durchhin von neuerer Hand geschrieben ist, daß mithin nichts darin dem Zeitalter Karls angehört, als der Prolog und die Miniaturen. Die Züge der Handschrift des Textes verweisen in das eilfte Jahrhundert, und stimmen mit dem, obwohl in anderer Tinte geschriebenen, Lehenseid Herzog Roberts von Sicilien überein, welcher

[1]) Bey Du Chesne, T. II. rer. Franc. ed. 1636. p. 691. und Bouquet T. c. — [2]) Mon. Egolism. Excerpta, bey Bouquet, T. c. — corpus eius in sede aurea sedens positum est — verstehe, auf einem mit Goldplatten belegten Sessel. — [3]) S. Gottfried Colon., aus zweyter Hand benutzt von Walch. hist. canonis. Caroli M. Jenae 1750. 8. p. 25 sq. — [4]) S. die Vorreden der karolingischen Codd. Ms. — [5]) S. die ziemlich genauen Nachbildungen bey D'Agincourt, h. de l'art, T. III. Peinture Part. II. Pl. 40 fs. — [6]) De Later. pariet. ed. c. p. 80. ad tab. IX. — [7]) Antt. de la monarchie Franc. T. I. p. 175 s.

der Bibel vorgeheftet ist[1]). Dieser Umstand aber entkräftet keinesweges die Aechtheit der eingehefteten Miniaturen. Diese nemlich fallen nirgend mit den Quaternionen der neueren Handschrift zusammen, sind, eben wie der Prolog, nur beygeheftet, und zudem an den Rändern auffallend mehr abgegriffen. Der ältere Codex, zu welchem sie gehört, mochte also durch den Gebrauch vernutzt oder sonst beschädigt seyn, als man diese Erneuerung unternahm. Da nun solche Miniaturen zu ersetzen oder nachzubilden, wie wir sehen werden, im eilften Jahrhundert wenigstens den Italienern unmöglich fiel, mag man sie deshalb bewahrt und der neuen Handschrift wieder beygegeben haben. Uebrigens ist es zweifelhaft, ob sie jenem Codex angehört, dessen Anastasius unter den römischen Weihgeschenken Karls erwähnt, ohne ganz deutlich zu machen, ob er der Paulskirche oder der Kirche S. Salvator anheimgefallen sey.

Auf dem vorderen Blatte unserer Handschrift, dessen, künstlerisch angesehen, höchst unvollkommene Abbildung bey Alemanni und Montfaucon, befindet sich das Bildniß Karls des Großen; es ist nicht ohne einigen Anstrich von Individualität. Die nachfolgenden Darstellungen aus dem alten Testamente verrathen, bey auffallender Abweichung von jenem antiken Kunstcharakter, dem wir schon mehrmal in den Kunstarbeiten des höheren Mittelalters begegnet sind, bereits einige Eigenheit des Geistes; im Saul ist Großartiges; im Leben des Moses viel Ausdruck in den Bewegungen der Menge. Wirklich scheinen sie, da selbst die Bekleidungen nicht selten ganz fränkisch, die Charaktere auffallend nördlich sind, großentheils der freyen Erfindung, oder doch der Umgestaltung des Künstlers anzugehören. Doch zeigt sich, dieser freyeren Darstellung ungeachtet, in den Flußgöttern der Geschichte Josua, auch in Anderem, Bekanntschaft mit altchristlichen Vorbildern, wenigstens mit ihren italienischen Nachahmungen. Auch verspricht sich der Künstler im Prolog[2]), mit italienischen Leistungen Schritt zu halten, sogar sie zu übertreffen. Und da er sich eben dort mit einem fränkischen Namen, Ingobertus, nennt, so werden wir berechtigt seyn, diese Miniaturmalereyen als eine Verjüngung italienischer Ueberlieferungen durch den frischeren Lebensmuth des herrschenden Volkes zu betrachten. Auch in anderen

---

[1]) Ich untersuchte diese HS. im J. 1819 in Gesellschaft des Herrn Geh. Staatsraths Niebuhr, auf dessen Zeugniß ich mich um so mehr berufen darf, da alle kritische Merkmale, welche ich angegeben, dem geübten Blicke dieses Meisters der Forschung sich alsobald dargeboten.

[2]) MS. Cod. c. fo. 2. — praesenti. — libro,

Quem tibi, quemque tuis rex Carolus ore serenus
Offert, XPE, —
Ejus ad imperium devoti pectoris artus
Ingobertus eram referens et scriba fidelis
Graphidas Ausonios aequans superansve tenore.

zufällig erhaltenen Handschriften der karolingischen Zeit melden sich Künstler mit deutschen Namen, aus welchen wir abnehmen können, sowohl daß jene fränkische Hofschule zahlreich war, als daß ihre Zöglinge von einer förderlichen Ruhmbegier beseelt wurden[1]).

Bey Schriftstellern über fränkische Alterthümer[2]), in bibliographischen und diplomatischen Werken findet sich die Nachweisung anderer Handschriften des achten und neunten Jahrhunderts, welche mit kunstreichen Deckeln und zierlichen Miniaturen versehen sind, gleich dem Evangeliarium Karls des Kahlen, ehemals im Reichsstifte S. Emmeram, gegenwärtig in der Hofbibliothek zu München. Das wichtigste Blatt dieses Buches hat allerdings, wahrscheinlich bey jener Ausbesserung, welche auf der inneren Seite des Einbandes angegeben, hie und da einige Aufmalungen erfahren, deren man sich bey Denkmalen dieser Art stets enthalten sollte. Doch unterscheidet sich das Erhaltene durch mehr Leimgehalt und größeren Glanz der Farbe, so daß schon aus diesem Beispiel mit Sicherheit abzunehmen, die Miniatur sey am Hofe der Karolinger mit Erfolg, und nicht ohne technischen Fortschritt weitergeübt worden.

Sehen wir nun in der Folge, während der inneren Zerrüttungen des westfränkischen Reiches im zehnten Jahrhundert, dort ihre Spur verschwinden; finden wir dahingegen im eigentlichen Deutschland Weihgeschenke des Königs Arnolf, welche in ähnlichem Charakter, in derselben Kunstart gearbeitet sind[3]); so scheint die Vermuthung sich aufzudrängen, daß jene Schule von Goldarbeitern und Juwelieren, von Kalligraphen und Miniaturmalern, welche mehr als ein Jahrhundert lang am Hofe der Karolinger fortgeblüht, damals dem letzten noch lebenskräftigen Zweige dieses Stammes sich angeschlossen habe. Denn von nun an erblicken wir sie im Gefolge der deutschen Könige, denen sie gewiß bis auf Heinrich II., und, bey steigender Wohlfarth des Reiches, höchst wahrscheinlich auch unter den folgenden Regierungen mit wechselndem Geschicke gedient hat.

Freilich entschwindet mir der Faden unter der kurzen Regierung Conrad I., aus welcher bis dahin kein Denkmal der angedeuteten Art mir bekannt worden. Ueberhaupt dürfen wir annehmen, daß zu Anfang des zehnten Jahrhunderts,

[1]) Im Codex von Toulouse (Bouquet T. c. p. 401.), welcher bey der Taufe des ehem. Königs von Rom dem dam. Herrscher dargebracht worden (s. Jen. Lit. Zeitung 1811. col. 508.), nennt sich der Calligraph und Maler Godescalcus; im Psalter der Kk. Hofbibl. zu Wien ein anderer: Dagulf. Vgl. den Prolog anderer HSS. d. Z. bey Bouquet, T. c. p. 404 und 410. — [2]) z. B. bey Montfaucon, l. et T. c. p. 301 s. — [3]) S. Zirngibl, neue hist. Abhh. der baierischen Ak. Bd. III. S. 374. Das Evangeliarium wird in der k. Hofbibl. zu München, das goldene Feldaltärchen vielleicht im Schatze ebendas. aufbewahrt.

während der bedrängten Regierungen Conrads und Heinrichs, der ersten, zur Beförderung überflüssiger und freier Künste nur wenig geschehen konnte. Der neue deutsche Staat rang noch mit manchen Beschwerden und Hindernissen; mit Ausnahme einiger römischen Colonieen, welche bei veränderter Bevölkerung ihre äußere Einrichtung bewahrt hatten, gab es nur dem Namen nach Städte; die wiederholten Verwüstungen der Ungarn mußten, wie die einfache Bestattung Heinrich I. zu bewähren scheint[1]), da, wo schon früher kein Reichtum war, größere Armuth zurücklassen, welche die einfachste Lebenssitte[2]) minder fühlbar machte. Indeß konnte jene Schule unter Conrad I. keine gänzliche Unterbrechung erfahren haben, weil sie schon unter Heinrich und Otto I. wieder hervortritt; weil die Kunstfertigkeiten unter allen Umständen der Uebung und lebendigen Fortpflanzung bedürfen.

Unter den Geschenken der Könige und Fürsten des sächsischen Hauses, welche bis zur Unterdrückung des Reichsstiftes zu Quedlinburg daselbst aufbewahrt wurden, befand sich ein von außen mit getriebenem Goldblech bekleidetes Missale, welches für ein Geschenk Heinrich des ersten galt, weil der Einweihungstext des Münsters, seiner Stiftung, darin eingetragen war, und weil man wissen wollte, der Schönschreiber, der sich zu Ende des Buches Johannes Presbyter nennt, habe unter diesem Könige gelebt[3]). Obwohl diese Angabe an sich selbst kein Mißtrauen erweckt, so will ich sie doch nicht verbürgen, da dieses Missal zugleich mit den übrigen Bestandtheilen des Kirchenschatzes, wie ich unter der westphälischen Regierung aus guter Quelle erfahren, schon bey Unterdrückung des alten Reichsstiftes verschollen ist. Möchte es noch irgendwo in den wissenschaftlichen Sammlungen der preußischen Monarchie sich erhalten haben.

Daselbst ward ein anderes Evangeliarium mit kostbarem Deckel aufbewahrt, welches Einigen für ein Geschenk Ottos des Großen galt[4]), doch von dem berühmten J. G. Eccard für eine Handschrift der karolingischen Zeit gehalten wurde[5]). Indeß dürfte das äußere Ansehen, welches ihn bestimmte, hier minder entscheidend seyn, da die calligraphischen Denkmale der sächsischen Epoche aus Gründen, welche ich oben berührt und entwickelt habe, den karolingischen ähnlich sind, mithin den flüchtigen Blick gar wohl bestechen können. Ebendaselbst

[1]) Wallmann, J. Andr., Abh. von den schätzbaren Alterthümern zu Quedlinburg. Das. 1776. 8. — [2]) S. die Biographen der Königinnen Mathilde und Adelheid, bey Leibnitz, scr. rer. Brunsv. — [3]) Wallmann, a. a. O. S. 95. Vgl. S. 93. — [4]) Eckard, Mr. Tob., MSS. Quedlinb. 1723. 4. p. 4. — [5]) Praef. ad Lgg. Franc. Sal. et Rip. Im Chron. Gottwic. T. I. p. 48. wird eine HS. der Capitularien angeführt, in der Herzogl. Bibl. zu Gotha, deren Miniaturen die Bildnisse Ottos I. und II. enthalten sollen. Ich habe sie nicht selbst untersucht. Odilo (Henr. Canis lectt. ant. To. V.) von der Kaiserin Adelheid: — „dominicae crucis vexilla et Christi

befand sich ein Reliquienkästlein von Elfenbein, mit kostbaren Verzierungen und mancherley halberhobener Arbeit, nach allgemeinen, doch an sich selbst unverwerflichen, Vermuthungen ebenfalls ein Geschenk Ottos des Großen[1]. Nach alten Nachrichten ward ein ähnliches Kästlein vor dem dreyßigjährigen Kriege im Domschatze zu Magdeburg aufbewahrt[2], von welchem ein Bruchstück sich erhalten hat, welches im Jahre 1810 zu Mayland in der berühmten Sammlung des verewigten Abbate Triulzi vorhanden war, und vielleicht, da die Erben geneigt schienen, die Sammlung ungetrennt aufzubewahren, noch an derselben Stelle zu suchen ist.

Sulzer, der diese Sammlung von Diptychen und Schnitzwerken nun schon vor längerer Zeit besehen, erzählt von einer Tafel, welche ihm aufgefallen: „sie stelle den Kaiser Otto I. mit seiner Gemahlin vor dem päpstlichen Throne vor[3].“ Ich wage nicht zu entscheiden, ob er nur flüchtig darauf hingesehen, oder eine andere, von Muratori beleuchtete Elfenbeintafel im Sinne gehabt, auf welcher Otto II. und seine Gemahlin Theophanu vorgestellt worden. Denn die unsrige enthält, nach einer genauen Beschreibung, welche Herr von Ramdohr nach der Aufgabe, die ich ihm dahin mitgegeben, auf der Stelle entworfen, und sogar mit einigen Nachzeichnungen begleitet hat, in der Mitte den Weltlehrer, Maria, S. Mauritius und den Kaiser Otto I., also weder dessen Gemahlin, noch den Papst, mithin ganz andere, als jene von Sulzer angegebenen Gegenstände. Meinem Berichtgeber schien im Heiland der altchristliche Typus in großer Reinheit hervorzutreten; die mechanische oder technische Behandlung billigte er, wie schon Sulzer, wenn dieser anders dasselbe Denkmal im Sinne hatte.

In Bezug auf dessen frühere Bestimmung schließt sich mein Berichtgeber der Meinung der mayländischen Kenner an, und hält dieses kleine Denkmal entweder für eine bewegliche Altartafel, oder auch für einen ehemaligen Bücherdeckel. Erwägen wir aber, daß unsere Tafel nur einen schlichten unverzierten Rand hat, während in den bekannteren Deckeln dieser Zeit, wie in den bambergischen der münchener Hofbibliothek die Randverzierung meist mit dem

---

Evangelia exinde (aus ihrem Schmuck) adornari praeparabat.“ Da diese Sitte bestand, die Fertigkeit vorhanden war, da das sächsische Haus Quedlinburg begünstigte, so liegt es näher, jenen Codex dem Zeitalter der Ottonen beyzumessen, wenn nicht entscheidendere Gründe für das Gegentheil vorhanden sind.

[1] Wallmann, a. a. O. S. 90. — [2] S. Dresser, Matth., Sächsisch Chronikon ꝛc. 1596. fo. S. 270 f. in dem Verzeichniß der damals reichhaltigen Kostbarkeiten des magdeburg. Domschatzes: „Ein Schrein oder Kestlin von weissen Helfenbein und mehrentheils mit Gold und Silber beschlagen. s. Marien oder U. L. F. Kestlin geheissen.“ — [3] Sulzer, Tagebuch auf einer Reise durch Italien ꝛc. S. 327.

Bilde aus einem Stücke, geschnitzt ist; so wird es näher liegen, sie für ein Bruchstück zu halten. Und da ihre Gegenstände, über welche die beygefügten Inschriften keinen Zweifel zulassen, durchhin mit der Bestimmung jenes Marienkästleins, dem Geschenke Ottos des Großen an seinen Schutzheiligen, Mauritius, zusammenfallen; so spreche ich mit Zuversicht noch einmal die Vermuthung aus, daß sie vormals diesem Reliquiar müsse angehört haben. Die Plünderung Magdeburgs im dreyßigjährigen Kriege, vornehmlich die fremden Völker im kaiserlichen Dienste, dürften die Versetzung dieses Bruchstückes in eine italienische Sammlung zur Genüge erklären.

Ein Denkmal der Calligraphie unter Otto II. besitzen wir in der herrlichen Bekräftigung des Leibgedinges der Kaiserin Theophanu, welche zu Gandersheim aufbewahrt wird; wenn sie anders von Cassel, wohin sie unter der westphälischen Regierung gelangt war, den rechtmäßigen Eigenthümern zurückgestellt worden. Die schönen Uncialbuchstaben dieser Urkunde sind in Gold aufgetragen und durch miniirte Leisten erhöht, denen antike Greife zum Grunde liegen [1]. In einem Kloster des Sprengels von Trier befand sich noch zu Browers Zeit ein köstliches Evangeliarium, auf dessen in Gold getriebenem Deckel Otto II. unter dem Schutze des heil. Benedictus, Theophanu, seine Gemahlin, unter der Figur des damaligen Abtes Ludger angebracht war [2]. Einer ähnlichen Darstellung dieser Fürsten habe ich bereits erwähnt. Eins der drey Evangeliarien des Kirchenschatzes zu Quedlinburg, dessen Deckel aus einer schön geschnitzten Elfenbeintafel bestand, enthielt ein Gebet, worin Papst Silvester II., Otto III. und die Aebtissin Adelheid erwähnt wurde, woraus erhellt, daß es unter Otto III. war beschafft worden [3]. Andere Denkmale dieser Art und Zeit werden hie und da theils von den Schriftstellern erwähnt, theils noch immer in Sammlungen und Schatzkammern aufbewahrt.

Diese fast ununterbrochene Kette von kleineren, aus kostbaren Stoffen angefertigten Kunstarbeiten, welche, da ich sie aus den Vorbereitungen zu einer längst abgebrochenen Untersuchung hervorziehe, sicher vielfältig ergänzt und ver-

---

[1]) Bey Huch, S. A., Versuch einer Lit. der Diplom. soll S. 37 ein Verzeichniß vieler Urkunden in Gold- und Silberschrift vorkommen, dessen Werth zu prüfen mir bis jetzt die Gelegenheit gefehlt. Muratori (antt. It. Diss. 34.) bezweifelt die Aechtheit, ja das Vorhandenseyn von Urkunden in Goldschrift; obwohl solche gelegentlich sogar von den älteren Annalisten erwähnt werden. — [2]) Brower, ann. Trevir. ad a. 975. — „monast. Epernac. — Egregia visitur ibi caelatura et bracteis aureis obductus Evang. codex — in quo sub S. Bened. quidem imagine ipsius effigies sculpta Ottonis, sub beati Ludgeri Abb. icone, regali ornatu habituque Theophania.“ — [3]) Eckard MSS. Quedlinb. p. 4. Vgl. Wallm. a. a. O. S. 98.

mehrt werden könnte[1]), was ich Anderen überlasse, beweist unwiderleglich, daß dieselbe Schule von Goldarbeitern und Kalligraphen, welche unter Karl dem Großen, wenn nicht ihren Anfang, doch einen gewissen höheren Schwung erhalten, im Gefolge der Macht und Größe bis auf Heinrich II. fortgedauert, unter welcher Regierung sie ihren höchsten Glanz erreicht zu haben scheint.

Obwohl die Hauptschrift über Heinrich II., sein Leben von Adelbold, Bischof von Utrecht, bis auf ein Fragment der Münchner Bibliothek, auch dieses in neuerer Abschrift, verloren ist, so findet sich doch in anderen Schriftstellern seiner Zeit mehrfältige Kunde seiner Freygebigkeit und Kunstbeförderung. Die Kirche zu Merseburg empfing durch seine Freygebigkeit einen Altar aus getriebenem Golde, zu welchem Bischof Ditmar, wie er selbst gemeldet, aus dem schon früher vorhandenen sechs Pfunde Gold beytrug; ein neuer Beweis für die Verbreitung solcher Kirchengeräthe[2]). Nach Leo von Ostia beschenkte Heinrich

---

[1]) S. Testamentum Brunonis fratris Ottonis M. (ap. Leibnitz scriptt. T. 1. p. 289.), wo eine lange Reihe kostbarer und kunstreicher Haus- und Kirchengeräthe. In ders. Sammlung, vita Bernwardi c. 7. fecit Evangelia auro et gemmis clarissima; siehe ferner das. p. 525, vita Meinwerci, §. 18. Dort läßt dieser heitere und bizarre Charakter, den Heeren in s. Gesch. der classischen Lit. aus Versehen gelehrt nennt, da er doch nach seinem Biographen auch für jene Zeit unwissend war, die Bücher, aus denen sein Gast, der heil. Heimerad, die Messe gelesen, ins Feuer werfen, weil er sie, incomptos et neglectos et nullius ponderis aut pretii, fand. Diese Handlung — eines Thoren allerdings — wirft einiges Licht auf die Verbreitung der Sitte, die kirchlichen HSS. durch Kunst und Glanz zu verherrlichen. Gerbert (Silvester II. Ep. 106. ap. Du Chesne scriptt.) begehrt von Ecbert, Erzbischof von Trier: crucem vestra scientia elaboratum, und das. ep. 104 und 124, erscheint derselbe Prälat auch als Baumeister. S. ferner Ditmar, über die Geschenke, welche Otto dem Dome zu Magdeburg, in — libris caeteroque regio apparatu, dargebracht; dens. ap. Leibnitz, scriptt. T. 1. p. 394.) wo er von Walterd, Erzbischof von Magdeburg, erzählt: „sarcophagum ingentem ad includendas sanctorum reliquias de argento fecit.“ Auch in der Bibliothek des Domes zu Modena befindet sich ein Evangel. mit geschnitztem Einbande, den Millin (voy. dans le Mil. T. II. p. 205), wohl nach Tiraboschi, in das eilfte Jahrhundert versetzt. Ueber die beträchtliche Folge von Elfenbeinschnitzwerken dieser und früherer Zeit in der öffentlichen Bibliothek zu S. Gallen giebt v. d. Hagen, Briefe rc. Thl. 1. S. 165, gute Auskunft, wo auch auf den vorangehenden Seiten einiges Historische. Diese Gegenstände berührt auch Joh. v. Müller, Schweizergesch. der alten Ausg. Thl. 1. S. 233f. und S. 271. — Daß diese Kunstrichtung sich tief in den christlichen Norden verbreitet, sehen wir, theils schon aus Snorro Sturles. (Ed. Schöning T. III. p. 14.) theils aus dem großen, aus Gold getriebenen Altare des nordischen Musei zu Kopenhagen, wo unten die Felder von älterem, vielleicht karolingischem Style, die Erneuerungen oben am Bogen und darunter gewiß nicht neuer, als das zwölfte Jahrhundert sind. — [2]) Ditm. Mers. lib. VII. ap. Leibn. scriptt. T. 1. p. 416. — In hoc vernali tempore — aureum

sogar das entlegene Kloster zu Monte Cassino mit ähnlichen Arbeiten, welche noch spät vorhanden waren[1]). Zu Bamberg wurden die Weihgeschenke Heinrichs mit größter Sorgfalt aufbewahrt[2]), bis sie in neueren Zeiten theils der königlichen Bibliothek zu München, theils der Schatzkammer daselbst einverleibt worden, wo die Freunde der Kunst und ihrer Alterthümer sie mit Bequemlichkeit sehen, und von ihrem Kunstverdienste sich anschaulich überzeugen können. Dieses letzte ist so groß, daß Viele auf den ersten Blick bezweifeln, daß diese Denkmale so alten Zeiten angehören, bis sie den Zusammenhang eingesehen, und aus so vielen Umständen, welche offenbar auf gleichzeitige Dinge und Begebenheiten sich beziehen, aufgefaßt haben, daß nicht einmal die Deckel der Bücher die Conjectur zulassen, daß sie in den ersten christlichen Zeiten gemacht, und nur zufällig zu ihrer gegenwärtigen Bestimmung verwendet worden[3]).

Es galt, unumgänglicher Unterscheidung willen, das Alter und die Abkunft einer gewissen Zahl deutscher Denkmale außer Zweifel zu stellen, welche an sich selbst nicht ohne Kunstverdienst, in Vergleich aber mit gleichzeitigen Arbeiten der Italiener wahre Meisterstücke sind. Ueberhaupt ist die Ungeschicklichkeit und der rohe Sinn italienischer Künstler des neunten bis zwölften Jahrhunderts, oder des Zeitraumes, der uns gegenwärtig beschäftigen soll, durchaus unvergleichbar mit anderen Erscheinungen der Kunsthistorie. Sogar die rohesten Völker des Nordens zeigen in ihren Kunstarbeiten verhältnißmäßig einige Nettigkeit und Sicherheit der Hand; nur die Larven aus Baumrinde, welche von brasilianischen Reisenden in unsere Museen eingeführt worden, stimmen in der schwankenden Angabe der Züge, vornehmlich der Augen und Nasen, mit den

---

altare ad decus ecclesiae fabricari jusserat nostrae, ad quod ego ex *antiqui altaris nostri* sumptu auri VI. libras dedi. Dieser Altar ward im Kriege gegen Herzog Moritz auf Befehl des Kurfürsten Joh. Friedrich der Domkirche zu Merseburg entrissen. Ob er eingeschmolzen, ob im sächsischen Schatze aufbehalten worden? — Von den übrigen Geschenken, deren Ditmar an a. St. erwähnt, befindet sich nur noch ein Missal beym Dome zu Merseburg, welches nach dem Kalender wenigstens aus Ditmars Zeit ist.

[1]) S. Gattula (nicht Grattula) hist. Abbat. Cassinensis. T. 1. p. 161 sq. — [2]) S. von Murr, Merkwürdigk. von Bamberg. 1799. 8. S. 92f. und a. a. St. Einiges zum Domschatze gehörende scheint man bey Aufhebung des Stiftes veräußert zu haben. Im J. 1811 sah ich beym Domherrn, Grafen von Wallerndorf, ein Altärchen, nicht in Elfenbein, sondern in Muschelschaalen geschnitzt, welches in den actis ss. der Bollandisten, vita S. Henrici, beschrieben, und für ein Denkmal dieses Kaisers ausgegeben wird. Indeß gehört es der deutschen Schule des sechszehnten Jahrhunderts an; es finden sich darin sogar aus Schongauers Kupferstichen Reminiscenzen. — [3]) Wie H. v. Ramdohr, bis er sich später, vornehmlich in der Sammlung des Abbate Triulzi, vom Gegentheil überzeugte.

Ungeheuern überein, deren Entstehung wir geschichtlich verfolgen, deren Charakter wir andeuten wollen, ohne uns zu lange dabey aufzuhalten. Allein, daß unter dem italienischen Himmel, inmitten einer so herrlichen Natur und zahlreicher Vorbilder, bey einem Cultus, welcher den Bildern eine ehrenvolle Stelle anwies, nicht mehr, nicht Besseres geleistet wurde, als in den brasilianischen Sümpfen von einem halbthierischen Geschlechte, erinnert uns, daß die Entwickelung menschlicher Fähigkeiten mehr, als wir wünschen und zu glauben geneigt sind, von äußeren Umständen abhängt, welche wir mithin, so viel an uns liegt, zu bemeistern bemüht seyn müssen.

Die rüstigen Unternehmungen Hadrians und Leos III. versprachen allerdings, wie wir oben gesehen, eine ganz andere Wendung, als diese, deren Stufenfolge und Dauer wir nunmehr bis zum ersten Aufdämmern eines neuen Tages verfolgen wollen. Doch werden wir zunächst versuchen müssen, in den allgemeineren Verhältnissen des Volkes die Ursachen einer so ganz beyspiellosen Erscheinung aufzufinden.

Bey dieser Untersuchung dürfen wir nicht übersehen, daß die Baukunst, welche ihrem Zwecke nach menschlicher und bürgerlicher Bedürftigkeit dient, ihrem Wesen nach auf Vernunft und Muth beruht, gleichzeitig theils beym Alten blieb, theils sogar an Muth und Freyheit sichtlich zunahm. Denn eben darin, daß man unausgesetzt und in zunehmenden Ausdehnungen Kirchen erbauete, welche in den Städten, wie die Tempel des alten Roms, bey wichtigen Angelegenheiten des Gemeinwohls auch zur Berathung dienten[1]), darin, daß man städtische Mauern stärkte und erweiterte, überhaupt für gemeinen Nutzen keine Bauunternehmung zu groß und kostspielig fand; erkenne ich den wahren Geist des verworrenen, doch lebenvollen Treibens, in welchem zwar nun auch die letzten Nachwirkungen der antiken Cultur untergegangen sind, doch zugleich das neue Italien mit seinen blühenden Freystaaten, seinem scharfen Lebensverstande, seiner munteren Kunst, anmuthvollen Sprache, Dichtung, Musik, sich entwickelt hat. Auf Gründung und Stiftung ging man aus, den Sinn einzig auf Benutzung und Mehrung des Erworbenen gerichtet; einer solchen Richtung des Geistes mußte die Baukunst unentbehrlich erscheinen, weil sie dem Bedürfniß diente. Da sie nun in frischer Thätigkeit erhalten, mehr und mehr die Fähigkeit entwickelte, zu leisten; so ward sie späterhin unter allen Künsten zuerst in Anspruch genommen, als die städtischen Gemeinwesen begannen, Kraft zu entwickeln und nach Glanz und Herrlichkeit zu streben.

---

[1]) Z. B. s. Piero Scheraggio, eine der ältesten Basiliken zu Florenz, deren letzter Ueberrest unter Peter Leopold abgetragen worden. S. Malaspina, Villani und andere florentinische Annalisten, oder neuere Topographen dieser Stadt.

Ueberhaupt können die Zerrüttungen, denen Italien vom neunten bis zwölften Jahrhundert unterlegen, nicht wohl mit gewöhnlichen Unglücksfällen verglichen werden. Freilich zerstörten sie das Alte, wenigstens in Bezug auf Kunst und Sprache, fast bis auf die letzte Spur; doch waren sie, wie bemerkt, zugleich die Wiege des neueren Italiens, also mittelbar der ganzen modernen Bildung, welche der frühen, vielseitigen Entwickelung der Italiener weit mehr verdankt, als selbst in unseren Tagen zugestanden wird. Die erste Veranlassung zu jener langen und stürmischen Gährung aller Kräfte liegt nun offenbar in der Nachwirkung der Unternehmungen Karls des Großen. Er hatte das herrschende Volk, die Longobarden, gedemüthigt; der alten Bevölkerung in den Päpsten eine neue Schutzwehr gegeben; das Ganze durch Macht und Ansehen geeinigt. Als darauf unter seinen immer schwächeren Nachfolgern der Glaube an fränkische Uebermacht allmählich zurückgewichen, da regten sich allenthalben die fremdartigen Bestandtheile des Volkes bald zu gegenseitigem Kampf, seltener, bey zunehmender Vermischung der Stämme, zu gemeinsamen Unternehmungen. Wäre es damals möglich gewesen, die Freyen germanischer Abkunft, in denen ich die Ahnen des Land und Leute besitzenden Adels etwas späterer Zeiten zu erblicken glaube, mit Allem, was noch römische Erinnerungen bewahrte, innig zu verschmelzen; hätte nicht die Geistlichkeit, deren Einfluß bey der so ganz eigenthümlichen Stellung der Päpste unvermeidlich war, ein weiter hinaussehendes Ziel ins Auge gefaßt; so dürfte Italien damals von neuem einen selbstständigen, vielleicht einen weithin gebietenden Staat gebildet haben. Da nun die Umstände diese Wendung des politischen Geistes der Nation versagten, wandte sich der bürgerliche, practische Sinn und Alles, was vom alten martialischen Geiste bey römischen oder germanischen Abkömmlingen noch vorhanden war, auf Gründung und Sicherung des Nächsten. Auf der einen Seite vereinigten sich die Stammgenossenschaften des Adels, welche in Italien alt seyn müssen, weil sie früh sich zeigen, und schon im dreyzehnten Jahrhundert sich überlebt haben und zum Untergange reif sind. Andererseits entwickelte sich in den Trümmern römischer Colonieen und Municipien, aus den Resten römischer Einrichtung, Verwaltungsart, Gewohnheit, jener städtische Gemeingeist, der in einzelnen Orten, etwa in Lucca und Pisa[1]), schon im eilften Jahrhundert so ausgebildet hervortritt, daß wir anzunehmen gezwungen sind, er habe sich eine längere Zeit hindurch im Stillen aus früherer Versunkenheit hervorgebildet.

---

[1]) Ueber die frühere Blüthe von Neapel, Gaeta, Amalphi, wissen wir wenig Umständliches. S. Brincman. Diss. de rep. Amalphit. ad calcem hist. Pandect. Flo. — Einzelnes, wohl rhetorisch Uebertriebene, bey Gull. Apul.

Vorherrschen des practischen Sinnes war es demnach, und Begeisterung für neue politische Gründungen, oder Hoffnungen auf künftige Macht und Freyheit, was den Sinn damaliger Italiener in Kunst und Sprache von treuem, sorglichem Bewahren des Ueberlieferten ablenkte. So lange man nur in der Erinnerung an römische Größe Beruhigung und Freude fand, so lange die Gegenwart und nächste Zukunft nichts, als Beschämendes, Entmuthigendes darbot, hatte man, obwohl mit geringem Glücke, gestrebt, die Sprache und die Künste des alten Weltreiches, in ihren herkömmlichen Formen zu erhalten. Nun aber, da dem Ehrgeiz, wie dem Erwerbfleiße von allen Seiten ungemessene Aussicht sich eröffnete, verloren die leeren, ausgehülseten Formen des Alterthums ihren Werth. Und da man dennoch aus bloßer Gewöhnung, oder aus Nachgiebigkeit gegen Geistliche und Rechtsgelehrte, im Rechtsgange die lateinische Sprache, in den Kirchen die darstellenden Künste beybehielt, so verfiel Kunst und Sprache inmitten des aufgeregtesten Lebens so tief, als wir nunmehr, wenigstens in Bezug auf die Kunst, an bestimmten Denkmalen nachweisen wollen.

Wie wir uns oben erinnert haben, erhielt sich die Kunstübung zu Rom, bey geringer Abweichung, durch Abnahme der Fertigkeiten im achten Jahrhundert, noch etwa auf der Stufe, welche sie im sechsten eingenommen. Wie schnell sie indeß schon zu Anfang des neunten gesunken, lernen wir aus einem Denkmal Paschal I., den musivischen Malereyen des Gewölbes und äußeren Bogens der Tribune in der Kirche der heil. Praxedis zu Rom. Daß diese Malereyen von Paschal I., also um das Jahr 820, angeordnet worden, berichtet schon Anastasius[1]), dann die gedoppelte, musivisch ausgelegte Aufschrift des Werkes selbst[2]). Die Vorstellungen, welche darin angebracht oder nach älteren wiederholt worden, sind fast ohne Ausnahme altchristliche, vielleicht Copieen von Malereyen der eben abgetragenen älteren Kirche. In den Umrissen zeigt sich

---

[1]) Anast. de vitis pont. ed. c. p. 80. col. 1. — Ecclesiam — Praxedis — in alium non longe demutans locum, in meliorem eam, quam dudum fuerat, erexit statum. Absidam vero ejusd. Eccl. musivo opere exornatam variis decenter coloribus decoravit. Simili modo et arcum triumphalem eisdem metallis mirum in modum perficiens componit. Triumphbogen nennt er hier die Wand über und neben dem Bogen der Tribune, auf welchem oben Engel, unten Heilige, welche dem Heiland ihre Siegeskronen reichen. — [2]) Im Fries unter der Wölbung der Tribune: Emicat aula piae variis decorata metallis Praxedis — Pontificis summi studio Paschalis. — Und über dem Christus im Bogen das Monogramm desselben Papstes. Auch an einer aus antiken Fragmenten zusammengeflickten Thüre der Kapelle der heil. Säule sieht man in Stein gegraben: Paschalis praesulis opus etc. Ein anderes Werk deff. Papstes, die Tribune der Kirche S. Cäcilia, dürfte mittelalterliche Wiederherstellungen erfahren haben.

noch einige Spur der hergebrachten Völligkeit und Ründung. Allein die Glasstifte, welche an sich selbst gröber und minder regelmäßig zugeschnitten, sind schon nachlässiger oder ungeschickter zusammengesetzt, als in den alten Theilen des Musives Leos III.; Halbtöne und Schatten, deren Spur dort noch bemerklich ist, haben hier bereits einfachen Localtönen und Farbenflecken Raum gegeben; dicke und auffallende Umrisse begrenzen die Formen. Erwägen wir, daß dieses Werk die Stiftung eines Papstes ist; daß der Name des Stifters darauf mit einem gewissen Anspruch angebracht worden, den auch Anastasius anzudeuten scheint: so werden wir solches als ein hervorragendes Beispiel damaliger Leistungen betrachten, also mit Sicherheit annehmen können, daß die Kunst bereits in der ganzen Ausdehnung von Italien im Sinken begriffen war, und innerhalb weniger Decennien Vortheile eingebüßt hatte, welche noch unter Leo III. bekannt, oder doch bewußtlos in Gebrauch waren. Nur ein einziger Schritt blieb noch übrig zur äußersten Entartung der italienischen Technik: die völlige Entäußerung aller Sicherheit, aller Fülle, alles Schwunges der Umrisse.

Doch auch dahin gelangte man nunmehr innerhalb weniger Jahrzehende, wie ein Denkmal darlegt, welches, obwohl von geringem Umfang, doch mit einigem Anspruch auf Auszeichnung gemacht seyn muß, da die Namen vornehmer Stifter darauf angemerkt sind. Ich bezeichne hier die bewegliche Altartafel von Elfenbein, welche aus der Sammlung des gelehrten Florentiners, Senatore Buonarruoti[1]), nach dessen Tode in das christliche Museum der Vaticana gelangt ist. Innerhalb eines engen Raumes zeigen sich hier, nächst dem Gekreuzigten, in den oberen Winkeln die antiken, damals nicht ungewöhnlichen Personificationen der Sonne und des Mondes, unter dem Kreuze Maria und Johannes, und einige Heiligen in halber Figur; Alles mit ersinnlichster Ungeschicklichkeit angedeutet, und ohne die beygefügten Inschriften in barbarischem Latein fast unkenntlich. In der unteren Aufschrift melden sich die Stifter, der Abt des Klosters Rambona und die Gönnerin desselben, Agiltrude, Herzogin von Spoleto, Gemahlin Guido's, des nachmaligen Kaisers. Guido ward im Jahre 889 von seiner Parthey zum Könige von Italien gewählt, und als König und römischer Imperator bestätigt und gekrönt im Jahre 891[2]). Da nun in obiger Aufschrift diese Erhöhung noch nicht angedeutet, so dürfen wir annehmen, daß unsere Tafel um etwas früher entstanden, wie sie denn

[1]) Er hat derselben eine eigene Monographie gewidmet: Buonarruoti, osservaz. sopra alcuni framenti di vasi antichi di vetro etc. Fir. 1716. Appendice, wo Tab. 3 eine ziemlich genaue Abbildung dieses Denkmals. — [2]) S. Muratori, antt. It. diss. 3. und Annali, ad a.

gewiß nicht so gar viel neuer seyn[1]) kann. Also dürfen wir, mit Rückblick auf die Denkmale Paschals I., annehmen, daß um die Mitte des neunten Jahrhunderts die italienische Kunstübung bereits ihre niedrigste Stufe erreicht hatte. Daß sie im eilften Jahrhundert noch immer dieselbe Stufe einnahm, sehen wir aus einem unwiderleglichen Zeugniß, dem vaticanischen Exemplare des Lobgedichtes auf die Gräfin Mathilde[2]).

Verschiedene behaupten, ich erkenne nicht aus welchen Gründen, daß diese Abschrift des bekannten Lobgedichtes des Donizo im zwölften Jahrhundert geschrieben sey. Gewiß könnte das erste unter den theils miniirten, theils nur farbig bezeichneten Blättern dieser Handschrift eher auf die Vermuthung leiten, sie sey der Gräfin persönlich überreicht, mithin noch vor ihrem Tode besorgt worden. Ist sie vielleicht sogar in ihren Bildern die Copie eines anderen Exemplares, welches ich angezeigt finde[3]), aber nicht selbst gesehen habe?

Unter allen Umständen ist so viel gewiß, daß sie schon ihres Gegenstandes willen nicht früher, als nach der Mitte des eilften Jahrhunderts kann geschrieben und durch Bilder geziert seyn, deren schwankende, oft tief in die Form einschneidende Umrisse, deren rohe Farbenkleckse, deren Unbekanntschaft selbst mit den leisesten Andeutungen des Helldunkels und der Modellirung bezeugen, daß um das Jahr 1100 noch keine Besserung eingetreten war. Die äußerste Grenze dieser ganz negativen Kunstepoche fällt demnach mit dem Gegenstande der nachfolgenden Untersuchung zusammen.

*

Obiges wird genügen, die tiefste Entartung der italienischen Kunst der Zeit nach zu begrenzen. Für solche, welche diese Forschung weiter zu verfolgen veranlaßt sind, vereinige ich in diesem Nachtrage alle Beispiele, welche ich selbst zu prüfen Gelegenheit gefunden. Andere, welche in Druckschriften angeführt werden, halten nicht immer Probe[4]). Ich werde sie daher durchhin übergehen, indem ich auf Lanzi sto. pitt. dell' Italia verweise, wo zu Anfang, origini etc., die wichtigsten Schriften über diesen Gegenstand nachgewiesen sind.

1) Unter den Denkmalen des tiefsten Verfalles italienischer Kunst ist das Musiv der Kirche S. Francesca Romana, auf dem Forum zu Rom, in der Nähe des Titusbogens, das ausgedehnteste. In der Mitte Madonna mit dem

---

[1]) Vgl. Buonarr. am a. O., wo er aus einer Urkunde d. J. 898 im Domarchiv zu Parma das Verhältniß der Kaiserin zum Kloster Rambona, dort Arabona, aufzuklären sucht. — [2]) Bibl. Vaticana, No. 4922. — [3]) Millin, voy. c. T. II. p. 176. — [4]) Vita etc. di Pietro Perugino etc. Perugia 1804. In einer Randbemerkung der Vorrede wird einer alten Tafel mit aufgeklebter Leinwand erwähnt, „nella chiesa parrochiale del ponte Felcino (bey Perugia) ove si legge in ben formati ma *consunti*

Kinde, die untere Hälfte ergänzt, nur die obere von alter Arbeit. Der Schmuck der Madonna barbarisch seltsam; deutlich, daß der Künstler die neugriechische Gestaltung dieser Kunstidee entweder nicht kannte, oder doch unbeachtet ließ. Zu beiden Seiten des Thrones der Madonna vier Heilige, unter runden Bogen, auf Säulen mit korinthisirenden Kapitälen, welche nach den, freilich erneueten, Inschriften Johannes, Jacobus, Petrus und Andreas vorstellen. Die sehr bemerklichen Umrisse füllt ein einfacher Localton ohne Abänderung durch Schatten und Lichter. In den Aposteln ist der Hauptentwurf aus altchristlichen Denkmalen entnommen; die Mutter mit dem Kinde ist indeß bekanntlich spät zugelassen, also erst in barbarischen Zeiten erfunden worden; sie scheint selbst bey den Griechen, obwohl minder unförmlich als hier, doch sogleich als Mumie entstanden, nicht allmählich eingewelkt zu seyn, wie ältere Kunstvorstellungen. Die Ausbildung dieser Idee gehört den Italienern des dreyzehnten und folgender Jahrhunderte an, wo wir sie näher betrachten werden.

2) Noch um das Jahr 1820 waren minder bedeutende, doch unbezweifelt in dieser traurigen Epoche entstandene Malereyen an verschiedenen Stellen vorhanden. So bemerkte ich 1821 im Hauptschiff der Kirche S. Frediano zu Lucca die Marter einer Heiligen, deren Begrenzung oben in stumpfem Winkel beschlossen war, ein Umstand, welcher bey Alterthümern dieser Zeit und Art in Italien von der Mitte des dreyzehnten Jahrhunderts rückwärts deutet, da später die gothische Verzierung herrschend geworden. Die Arbeit ist äußerst roh, dicke Umrisse trennen die unbeleuchteten Formen. Doch dürfte diese Malerey nicht älter seyn, als das zwölfte Jahrhundert.

Derselben Zeit scheint die Madonna in der Kirche S. Maria della Valle, detta la Carbonara, de' Cavalieri di Malta, zu Viterbo, anzugehören, weil sie, bey großer Rohigkeit der Arbeit, doch schon geründetere Umrisse zeigt. Sie

---

caratteri romani l'anno in cui fu dipinta: AD MXII.“ Diese Angabe des Topographen von Perugia ist, wenn ich mich recht entsinne, an irgend einer Stelle auch von Lanzi aufgenommen worden; doch finde ich sie nicht wieder auf, oder verwechsele sie mit einer anderen und ähnlichen Jahresangabe, welche ich unten berühren werde. — Im August 1819 fand ich Gelegenheit, die genannte Tafel im Pfarrhause zu Ponte Felcino zu prüfen; dieselbe, welche, nach Aussage des schon bejahrten Pfarrherrn, der Vf. obiger Bemerkung (der bekannte Orsini), einen Tag lang bey ihm betrachtet hatte. Sie ist von mäßiger Hand im Geschmacke des vierzehnten Jahrhunderts gemalt. Allerdings finden sich noch einige Reste von Inschriften, z. B. unter dem Heiligen der Pfarre: FELICISSIMO V M P. (Vescovo Martire Perugino?), welche Abkürzungen vielleicht dem Orsini die Zahl MXII. auszudrücken schienen, welche, nach dem Charakter des Bildes (worin Madonna sitzend, zwey Engel, S. Felice in bischöflichem Ornat), auf keine Weise jemals kann darauf gestanden seyn.

ist ein uraltes Andachtsbild des Ordens. Ebendaselbst ein wohl gleich alter Christuskopf, den ein Maler sienesischer Schule des funfzehnten Jahrhunderts mit einem Körper versehen und durch zwey Engel gemehrt hat.

3) In der barberinischen Bibliothek zu Rom werden fünf lose Pergamentstreifen aufbewahrt, als Denkmal eines hochmittelalterlichen Kirchengebrauches, nach welchem die Gebete und Formeln dem Priester, die Bilder auf dem herabhangenden Theile des Blattes dem Volke vorlagen, wovon auch zu Pisa, im Dome, Beyspiele vorhanden sind. In unserem Exemplare deutet die anomale, selten vorkommende Schriftart auf das eilfte und zwölfte Jahrhundert; nach den Anspielungen auf die Investiturstreitigkeiten, No. 1, sind sie nothwendig später als diese. Die Ausführung der Miniaturen ist, obwohl besser, als in oben beleuchtetem Donizo, doch immer noch äußerst roh. Mit Ausnahme des Christus, eines Engelheeres und anderer altchristlichen Vorbildern nachgeahmter Einzelnheiten, ist das Uebrige, wie es die Bestimmung herbeyführte, von mittelalterlicher Erfindung. Vgl. das. die lateinische Bibel, wo auf dem vierten Blatte des neuen Testamentes in alten Schriftzügen

ANN. D. M. XCVII.
IND. V. M. IVL.

4) No. 29 der kleinen Dombibliothek zu Perugia enthält unter andern ascetischen Werken auch Schriften des Rhabanus Maurus und Beda; nach den Zügen aber scheint dieser Codex im zehnten oder eilften Jahrhundert geschrieben zu seyn. Die Miniaturen zu Anfang sind unglaublich unförmlich; die Jungfrau vornehmlich ist auffallend ungestalt und roh behandelt. Was an altchristlichen Gewandmotiven aufgenommen worden, ist durcheinander geworfen und gänzlich mißverstanden. Aehnliche Miniaturen, deren Alter mehr und minder mit Sicherheit anzugeben, finden sich überall in den Bibliotheken Italiens, und wahrscheinlich, wenn man sie suchen wollte, auch in einigen der größeren Sammlungen diesseit der Berge. Z. B. in der Bibl. der Sapienza zu Siena, No. 1 und 2 der chronologischen Sammlung miniirter HSS. Die erste, s. Augustin. in Ev. fo. m., enthält acquarellirte Anfangsbuchstaben, unter denen in c. Serm. XIII. ein Rund mit Köpfen von äußerster Rohigkeit; die zweyte, Antiphonarium, hat einfachere Verzierungen, darin Figuren von etwa vier Kopflängen. Diese Kritzeleyen sind schwerlich das Beste ihrer Zeit, stimmen indeß zum Tone ihrer Zeit. Vgl. v. d. Hagen im a. B. Bd. III. S. 251 ff. über Bibl. u. Archiv des Klosters la Cava.

5) In der bereits angeführten Kirche S. Praxedis, welche Paschal I., wie schon erwähnt, neu gebauet hat, befinden sich einige Malereyen, welche offenbar jünger und roher sind, als jene Musive dess. Papstes, doch als minder

barbarisch in Bekleidungen und Beywerken, älter zu seyn scheinen, als das angeführte Musaik in S. Francesca Romana. Diese bestehen, zunächst in dem Musive der kleinen Nische der Kapelle des heil. Paul, worin die Madonna mit dem Kinde, zu beiden Seiten die Hll. Praxedis und Pudentiana. Das lateinische Monogramm im Felde, aufgelöst: Maria, Christi mater, ist wegen seiner Seltenheit bemerkenswerth; zugleich bestätigt es, was schon das Ansehen des Gemäldes zeigt: daß man auch zu Rom, ohne genauere Bekanntschaft mit der griechischen Vorstellung, auf seine Weise versucht die Madonna zu malen; obwohl sie noch schlimmer ausgefallen, als die Mutter der griechischen Kirche. Diese Jungfrau dürfte gegenwärtig das älteste Beispiel eigenthümlich lateinischer Darstellung dieses Gegenstandes seyn; obwohl derselbe unstreitig viel früher aufgekommen, da dieses Gemälde unter allen Umständen etwas neuer ist, als die Gründung der Kirche zu Anfang des neunten Jahrh. Lanzi, l. c. origg., folgt den opusc. Calogeriani, T. 43, wo in einer Abh. über diesen Gegenstand die Erfindung, oder der Gebrauch, die Mutter mit dem Kinde zu malen, ungefähr ins fünfte Jahrhundert versetzt wird. Das ist zu früh.

Die sehr verdorbenen Malereyen an der Wand außerhalb dieser Kapelle dürften dem Musive der großen Tribune und der Wiederherstellung der Kirche durch Paschal I. gleichzeitig seyn. In der Unterkirche ebendas. ist indeß derselbe Gegenstand, die Madonna und jene zwey Heiligen, roh auf die Mauer gemalt, und dürfte vielleicht das Vorbild jenes oberen Musives seyn. Die beiden Heil. sind nicht antik, sondern barbarisch bekleidet, ihre Köpfe indeß sehr aufgefrischt. Die Gewänder sind ohne Schatten und Licht, die Bezeichnungen in Händen und Köpfen, wo sie alt sind, überall aus unverstandenen Traditionen entsprungen. Aus den eingedrückten Umrissen sollte man schließen, das Bild sey auf nassen Kalk gemalt; übrigens zeigen sich darin noch einige Handgriffe der antiken Malerey, vornehmlich in einem gewissen markigen Auftrage der Farbe, welcher zwar nahe an das Kleckfige grenzt, doch auch in dieser Form noch seine Abkunft aus den Kunstgriffen vergangener Meisterschaft an den Tag legt. Wir erinnern uns aus den Beispielen der vorangehenden Abhandlung eines ähnlichen Auftrages in longobardischen Malereyen zu Verona und Asisi; dort steht er indeß dem Antiken um einige Stufen näher als hier, was denn allerdings in der Ordnung ist.

6) Gleichzeitige Bildnereyen, welche vornehmlich an den Vorseiten der Benedictinerabteyen aufzusuchen, deren Begünstigung mit dem tiefsten Verfalle der italienischen Kunst zusammenfällt. An der Abtey von Volterra hat ein Fries mit ganz kurzen Figürchen die Erneuerung der Vorseite überdauert. Eine An-

betung der Könige, links vom großen Eingang in die Pfarrkirche zu Arezzo, ein ähnliches auf dem Platze vor S. Franz zu Bolsena, gehören theils durch ihren Gegenstand, theils durch dessen Behandlung zu den Ausnahmen; sie scheinen gegen Ende unseres Zeitraumes oder zu Anfang des nächsten entstanden zu seyn. Musivisch eingelegte, silhouettartige Figuren an toskanischen Gebäuden des eilften Jahrhunderts, etwa an der Vorseite des Domes zu Pisa und sonst, sind standhaft von höchster Unform. — Einige Nachträge zu dem hier Angeführten finden sich im sechsten Theile der Gesch. der Hohenstaufen von Friedrich von Raumer, S. 536 ff. Ich habe manches dort Angemerkte nicht einzeln aufführen wollen, theils weil Vollständigkeit im Einzelnen außer meinem Plane liegt, theils weil jenes treffliche Buch überall genutzt und gelesen wird. Ueberhaupt hoffe ich mit anderen Beleuchtungen dieses dunkeln Zeitraumes, etwa Cicognara's storia della sc. etc. T. 1. S. 70 ff., oder Fiorillo's Gesch. der zeichnenden Künste, Bd. 1. S. 33—68, sowohl in Bezug auf Zahl, als vornehmlich auf Zuverlässigkeit der Beispiele, die Vergleichung auszuhalten, und fürchte nicht sowohl den Vorwurf der Kargheit, als vielmehr den des Ueberflusses an niederschlagenden Thatsachen.

Ein wichtiges Denkmal, welches Muratori (scriptt. To. II. Part. II. ad p. 772.) nach Dachery abgebildet und beschrieben, übergehe ich, weil ich es weder selbst gesehen, noch in Erfahrung gebracht, ob es noch vorhanden sey. Dieser Bronzeguß ist zum Andenken der Versetzung der Gebeine des heil. Clemens angefertigt, also auf jeden Fall nicht älter, als die Regierung Ludwigs II., welcher sie angeordnet, wahrscheinlich aber, schon nach den Zügen und Abkürzungen der Inschrift, etwas später; auf der anderen Seite jedoch gewiß nicht neuer, als das eilfte Jahrhundert, gegen dessen Ende die Abtey sich dem Papste unterwarf, und den kaiserlichen Begünstigungen, welche jenes Bronzethor verewigt, für die Zukunft entsagte (s. Luc. Dacherii praef. in Chronicon Casauriense, Spicil. To. V.; Mur. scriptt. T. et P. c. p. 771.). Nach der Abbildung, der es, wie allen älteren, an einer richtigen Bezeichnung der Kunststufe ihres Vorbildes fehlt, läßt sich das Alter des Werkes nur annähernd bestimmen. Wahrscheinlich ist das Kunstverdienst sehr gering, da der Künstler Figuren, Handlungen, sogar Sachen, überall durch Beyschriften erläutert, ein Gebrauch, welcher, wie wir sehen werden, im eilften Jahrh. sehr verbreitet gewesen.

VI.

Zwölftes Jahrhundert

Regungen des Geistes, technische Fortschritte bey namhaften Künstlern

Denen, welche die Culturgeschichte der unfruchtbarsten Abschnitte des Mittelalters behandeln, scheint es nahe zu liegen, sich selbst, oder auch nur ihre Leser durch bedingende Reden, oder durch Vertröstungen auf wirkliche oder nur eingebildete Fortschritte abwechselnd ein wenig aufzurichten. In dieser Absicht, denke ich, verkündete Fiorillo mitten im neunten Jahrhundert, eben da, wo, wie uns bekannt, die ersinnlich tiefste Entartung der italienischen Kunstübung eintritt, bemerkliche Fortschritte und gute Hoffnungen; worin er höchst wahrscheinlich seinen Gewährsleuten, beschränkten Localscribenten, unnachdenklich gefolgt ist[1]). Gewiß fehlte es ihm an Lust und Gelegenheit, in jener Beziehung eigene Untersuchungen anzustellen; mir selbst aber ist es während vieljähriger Nachforschungen durchaus nicht gelungen, irgend ein Beispiel des Wiederaufstrebens und Fortschreitens der italienischen Kunstübung aufzufinden, dessen Alter den Anbeginn des zwölften Jahrhunderts überstiege.

Die Bildnerey, welche überall der Malerey voranzueilen pflegt[2]), vielleicht weil es, in gewissem Sinne, leichter ist, wirkliche Formen, als deren Schein hervorzubringen, strebt allerdings auch in diesem Zeitraum, den zeichnenden Künsten einen gewissen Vorsprung abzugewinnen. Denn es dürften einige halberhobene Arbeiten, in denen eine schwache Regung eigenen Geistes, ein gewisses Bestreben sich zeigt, besseren, vielleicht altchristlichen Vorbildern gleichzukommen, theils in Ansehung des Entwurfes und der Ausführung ihrer architektonischen Beywerke, theils weil sie von der rohesten Arbeit des zehnten und eilften Jahrhunderts zu den Bildwerken des zwölften einen gewissen Uebergang bilden, vielleicht schon dem Ende des eilften beyzumessen seyn. Dahin zähle ich das Relief an der Brustwehr der Kanzel des Domes zu Volterra, dessen architectonische Beywerke ins eilfte Jahrhundert verweisen, wenn man, wie es nöthig ist, die älteren Stücke von den neueren unterscheidet, welche bloße Erweiterung des inneren Raumes zu bezwecken scheinen. Der Gegenstand der Darstellung

---

[1]) Fior. Gesch. der zeichnenden Künste, Thl. II. S. 379. — [2]) Böttiger, Arch. der Mal. S. 3, bemerkt sehr richtig: „Die rohesten Versuche der Plastik sind überall den rohesten Versuchen der Malerey vorangegangen. Runde Gestalten nach ihrer Apparenz auf einer Fläche darzustellen, setzt schon Reflexion voraus."

ist die Fußwaschung der bußfertigen Magdalena; die Figuren sind auf dieselbe Weise hinter die Tafel geordnet, als auf den älteren Darstellungen des Abendmahles; Christus indeß hier am linken Ende der Tafel, zu seinen Füßen Magdalena, von dem symbolischen Drachen noch immer verfolgt, oder eben erst ausgespieen, worüber wir den Künstler selbst vernehmen müßten. Die Charaktere der Köpfe sind hier schon ziemlich entschieden, doch im Verhältniß zum Körper etwas groß zugemessen; die übrigen Glieder von besserem Verhältniß, als in so frühen Arbeiten gewöhnlich ist. In der Anordnung oder im Style des Reliefs gleicht das unsrige den roheren altchristlichen Bildnereyen.

Im Entwurf und in der Arbeit der Rosons und Gesimse, in dem sparsam angebrachten Schmuck von eingelegtem schwarzen Marmor, gleicht dieses Werk jenen architectonischen Denkmalen, welche während des eilften Jahrhunderts im oberen Arnothale in nicht geringer Zahl errichtet worden. Mit diesen stimmt ein anderes Werk noch genauer überein, dem es, wie jenem, an einer zeitbestimmenden Inschrift fehlt, die Kanzel nemlich der vorstädtischen Kirche S. Leonardo, außerhalb und zur Linken des römischen Thores zu Florenz.

Diese Arbeit ward unter dem Großherzog Peter Leopold bey Abtragung der noch übrigen Theile der uralten Basilica S. Piero Scheraggio an ihre gegenwärtige Stelle versetzt. Nach einer Ueberlieferung, welche weit zurückreicht, wäre sie schon im eilften Jahrhundert aus Fiesole nach Florenz entführt worden, bey Zerstörung jener alten Bergstadt durch die Florentiner, über welche Begebenheit allerdings die umständlichen Berichte von Augenzeugen und Zeitgenossen noch ersehnt werden[1]). Doch, wie es immer mit dieser Erzählung zu nehmen sey, so ist doch so viel gewiß: daß die zahlreichen Beyschriften, durch welche der Künstler seine unvollkommene Darstellung unterstützt hat, sowohl den Schriftzeichen, als der Sprache, als selbst dem Gebrauche nach, nicht sehr viel neuer seyn können; daß ferner die architectonischen Beywerke, in so weit sie erhalten und nicht späterhin ergänzt sind, mit einem bewährteren Bauwerke dieser Zeit und Gegend große Aehnlichkeit zeigen. Ich beziehe mich hier auf die Vorseite und auf einige innere Verzierungen der alten Abtey S. Miniato a Monte, außerhalb Florenz, von welchen vornehmlich durch Manni[2]) erwiesen worden, daß sie durch Begünstigung Heinrichs II. zu Anfang des eilften Jahrhunderts zu Stande gekommen.

Wie schon angedeutet worden, sind einzelne Beywerke dieser Kanzel eingeschoben oder erneuet. Die vorderen Säulchen indeß sind alt, eben wie die Kapitäle, welche korinthischen mit ziemlicher Genauigkeit nachgebildet sind.

[1]) S. Osservatore Fio. Vol. V. p. 223 s. — [2]) Manni, Dom., Sigilli, To. 9. p. 107. Descrizione della chiesa etc. di S. Miniato.

Dagegen erscheinen zunächst über den Säulen, welche die Kanzel tragen, Architrav, Fries und Kranz ungleich neuer und ganz auf Weise des fünfzehnten Jahrhunderts profilirt, in welchem die Herstellung demnach beschafft seyn mag. Die sechs halberhobenen Darstellungen, welche die Kanzel von drey Seiten umgeben, selbst ein Theil des oberen Karnieses, entsprechen den beiden vorderen Säulchen im Charakter der Arbeit, wie in der Verwitterung der Politur. Die Einfassung des Reliefs besteht in Leisten von weißem Marmor, auf denen musivische Muster in schwarzem ausgelegt sind. Beym Wiederaufsetzen der Stücke scheint früher oder später die Ordnung der Darstellungen von der Linken zur Rechten des Beschauers umgestellt zu seyn.

Die Vorstellung im Tempel; in dem Hintergrunde dieser Darstellung zeigen sich drey auf Säulen ruhende Bogen, in deren Mitte ein Kreuz schwarz auf weißem Grunde eingelegt ist, zur Andeutung, denke ich der Bestimmung des Neugebornen, wenn nicht eher gedankenlose Wiederholung eines herkömmlichen Symbols. Die vier einzelnen Figuren, sogar der Altar, sind nach dem Gebrauche des höheren Mittelalters mit Beyschriften versehen. Ehe die Kunst das Vermögen erlangt, im eigentlichsten Sinne darzustellen, so lange sie nur an schon vorgebildete Begriffe oder an bekannte Ereignisse erinnern will, unterstützt sie die noch unbeseelte Gestalt durch Zeichen von willkührlicher Bedeutung, oder durch Schrift, wenn solche, wie hier, schon vorhanden ist.

Nach der Taufe des Heilands, welche ebenfalls durch Beyschriften erklärt wird, folgt die Anbetung der Könige. Diese sind ganz mittelalterlich bekleidet, in kurzer, am Saume besetzter Tunica, mit Mänteln, welche von einer Schulter herabhangen; der heil. Joseph hingegen, welcher den rechten Arm auf die Lehne des Sessels, das Kinn auf die Hand stützt, das Haupt mit vieler Wahrheit der Bewegung den Königen zuwendet, erinnert an hochalterthümliche Simplicität. Das Vorbild dieser Gestalt mochte, wenn auch in anderer Bedeutung, dem Künstler auf altchristlichen Sarkophagen vorgekommen seyn; hingegen mögen die Könige selbst, deren bildliche Darstellung so spät aufgekommen ist, seiner eigenen oder doch der Erfindung barbarischer Zeiten angehören. Ich übergehe die übrigen Darstellungen, weil sie dem künstlerischen Herkommen des Mittelalters entsprechen, mithin wenig Neues darbieten.

Im Ganzen angesehen unterscheidet sich dieses Denkmal von anderen ungefähr gleichzeitigen derselben Gegend durch Behandlung und Verhältnisse. In ungefähr gleichzeitigen Arbeiten an der Vorseite und am Chore der Kirche S. Miniato a Monte, in den ganz ähnlichen Tragsteinen der Rinnen an der Johanniskirche zu Florenz findet sich noch immer jenes kurze, gedrückte, schwerfällige Verhältniß, welches im höheren Mittelalter die Kunstarbeiten der Ita-

liener von denen gleichzeitiger Griechen unterscheidet. In Vergleich mit diesen und ähnlichen Figuren scheint denn obiges Denkmal allerdings sich dem Griechischen anzunähern. Ich unterdrücke indeß die Vermuthungen, welche dieser Umstand erweckt, da es gefährlich seyn dürfte, sie zu verfolgen, ehe es gelungen wäre, das Alter und die Herkunft des Werkes, von welchem sie ausgehen, sicherer zu bestimmen, als mir bisher gelungen ist.

Indeß werden wir auch für die Folge festhalten müssen, daß die beschriebenen Bildnereyen im Entwurf wie in der Ausführung sogar von den italienischen Bildnereyen des nächstfolgenden Jahrhunderts sich unterscheiden, in welchem wir wiederum auf Künstlernamen treffen, was von erwachendem Ehrgeiz zeugt und den heilsamen Trieb ankündigt, sich vor der Menge auszuzeichnen.

Es ist bemerkenswerth, daß wir den ältesten Urkunden der toscanischen Bildnerey eben in Pistoja begegnen, einer früh begüterten Stadt, welche indeß schon seit dem Ende des zwölften Jahrhunderts gegen Lucca und Pisa zurücktritt, im vierzehnten schon zur bloßen Provinzialstadt herabsinkt. Auch an größeren Orten, zu Pisa, Florenz, Rom, werden wir die ältesten Denkmale neuerer Kunst vornehmlich in vernachlässigten Kirchen der Vorstädte aufsuchen. Aus welchen Umständen abzunehmen, daß wir nur den kleinsten Theil der Kunstarbeiten jener Zeit besitzen, und diesen selbst nur der Vernachlässigung, nicht der absichtlichen Aufbewahrung verdanken. An solchen Puncten, in denen die bildenden Künste schon seit dem dreyzehnten Jahrhunderte und bis in die neueste Zeit hin unermüdlich befördert worden, haben die unscheinbaren Denkmale der älteren Epoche nicht bloß der nächsten, vielmehr ganzen Reihefolgen der neueren Kunst- und Geschmacksgenerationen Raum geben müssen. Weshalb diejenigen in einer Täuschung befangen sind, welche aus jenen Zeiten mehr, als die bloße Probe der jedesmaligen Kunstfertigkeit zu besitzen wähnen; und die, in diesem Irrthum befangen, die abgerissenen Thatsachen, welche etwa sich begründen lassen, überall unter sich verbinden wollen, was sicher nicht durchhin möglich ist.

Unter den Meistern von unbekannter Herkunft, welche zu Pistoja gearbeitet haben, giebt ein gewisser Gruamons (die Italiener nennen ihn Gruamonte, obwohl der Name aus anderen Sylben latinisirt oder übersetzt seyn könnte) sich selbst das Epithet: magister bonus. Dieses hatte Vasari[1]) entweder flüchtig gelesen, oder mit einer anderen Inschrift verwechselt, wo der Meister sich wirklich Bonus nennt; wenn ihn nicht eher ein Berichtgeber irre geleitet.

---

[1]) Vita d'Arnolfo di Lapo, T. 1. delle vite de' pitt. etc. Hier, wie überall, wo nichts damit gewonnen würde, erspare ich dem Leser die Namen derer, welche den Vasari bloß ausgeschrieben.

Gewiß verbreitete er, froh einen namhaften Künstler zu haben, seine Thätigkeit über halb Italien, was zu den vielfältigen Zeichen des Leichtsinns gehört, mit welchem Vasari seine abgerissenen, oft an sich selbst ganz unbegründeten Nachrichten aus dem höheren Mittelalter genutzt und dichterisch ausgebildet hat.

Der Meister Gruamons nennt sich zunächst auf einem Architrav der Kirche S. Andreas zu Pistoja; derselben, welche Vasari anführt. Hier sagt die Inschrift: Gruamons mag. bon. et Adeodatus frater ejus. Nach der Auslegung besonnener Forscher[1]) ist magister bonus hier ein bloßer Zusatz, und als solcher bestätigt er sich in der That in einer zweyten Inschrift derselben Stadt, am Architrav der Seitenthüre von S. Johannes, außerhalb des alten Ringes der Stadt (forcivitas), wo noch einmal und voll ausgeschrieben: Gruamons magister bonus fec. hoc opus. Aehnliche Zusätze finden sich in anderen Inschriften derselben oder doch um wenig späteren Zeit[2]); auf der anderen Seite ist nicht anzunehmen, daß Bonus hier Geschlechtsname sey, da diese ungleich später eintreten, auch weil die Construction dawider streitet.

Indeß vermischte Vasari, oder wem er sonst diese Kunde verdankte, diese Inschrift mit einer anderen derselben Stadt, an der Außenseite nemlich der Tribune von S. Maria nuova, wo in dem Gesimse eines auf leidlich gearbeiteten Köpfen ruhenden Kranzes:

A. D. MCCLXVI. TPR PARISII PAGNI ET SIMONIS. MAGISTER BONVS FE.

Derselbe Meister nennt sich an der Kirche S. Salvatore daselbst noch einmal, mit dem dort ausgeschriebenen Jahre 1270[3]).

Hier ist nach der Wortstellung nicht zu bezweifeln, daß der Meister Buono geheißen habe; dieser Buono ist indeß um ein Jahrhundert neuer, als Vasari's, oder als jener Gruamons der früheren Inschriften. Denn aus verschiedenen Umständen erhellt, daß dieser Künstler nicht später als im eilften oder zwölften Jahrhundert gemeißelt haben konnte. Auf die Jahre 1166 und 1162, welche den obigen Inschriften beygefügt sind, dürften wir uns allerdings nicht verlassen können. Die Charaktere, in denen sie eingegraben, erscheinen gleich modernen Nachahmungen der antiken, kantigen Inscriptionalmajuskel, während das übrige in jenen rundlich fetten Charakteren, welche im eilften bis spät in

---

[1]) Ciampi, notizie inedite della sagrestia Pistojese, Fir. Molini, 1810. 4. p. 24. Vgl. Morrona, Pisa illustr. T. II. P. 1. cap. 2, wo an einem Kapitäle unter jenem ersten Architrav eine zweyte Inschrift nachgewiesen ist: magist. Enricus fecit. — [2]) Z. B.: probatus, laudatus, hac summus in arte etc. So fand ich auch: maestri buoni, taugliche Meister, in urkundlichen Berathungen und Verstiftungen öffentlicher Arbeiten. — [3]) S. Morrona l. c. §. 2.

das vierzehnte Jahrhundert üblich waren, und der Majuskel der ältesten calligraphischen Denkmale nachgeahmt sind. Die erste:

A. D. MC. LXVI.

stimmt in den Einern und Zehnern zu auffallend mit Vasari's Angabe überein, welche wiederum offenbar aus Verwechselung der Inschrift am Architrav von S. Andreas mit jener andern vom Jahre 1266 entstanden ist; denn wer einmal die Namen so flüchtig gelesen, mochte auch ein einzelnes Zahlzeichen übersehen oder vergessen haben. Erwägen wir nun, daß Vasari lange Zeit hindurch auch für die ältere Kunsthistorie als Gewährsmann betrachtet worden; daß der Localpatriotismus der Italiener ganz unbegrenzt, und, in Ermangelung vieler anderen Ansprüche, vornehmlich durch Ansprüche auf frühe Leistungen in Dingen der Kunst erfreuet und genährt wird; so dürften wir vermuthen, diese Jahreszahlen von verdächtiger Schriftart seyen später, etwa im sechszehnten Jahrhundert nachgetragen worden; was um so wahrscheinlicher ist, da sie auch, ganz gegen den Gebrauch so früher Zeiten, einen bloß nachhallenden, unverbundenen Hintersatz bilden. Dieselbe Verfälschung verräth sich am Architrav der Hauptthüre von S. Bartolomeo, wo an der inneren Seite des Architraves, nach dem unzweydeutigen Namen des Vorstehers, Rodolfinus operarius, ebenfalls in neu antiken Charakteren: ANNI $\overline{\text{DNI}}$. M.C.LXII., welches Jahr mit dem Zusatze zur zweyten Inschrift des Meister Gruamons übereinstimmt, und eben hiedurch die Verdächtigkeit dieser letzten erhöht[1]).

Wer immer diese Verfälschungen vorgenommen, gewiß in der redlichen Absicht, den verdienten und wohlbegründeten Ruhm seiner Vaterstadt vor Vergessenheit sicher zu stellen, hätte doch wohl die Mühe ersparen können, da Meister Gruamons nach der zum Schlanken sich neigenden, vorgothischen Architectur der Bauwerke, in welche seine Bildnereyen eingelassen sind, gewiß nur im zwölften Jahrhundert, nicht früher noch später, gemeißelt haben kann.

Das Kunstverdienst seiner Arbeiten besteht vornehmlich in einem löblichen Sinn der Anordnung nach den Forderungen halberhobener Arbeiten. Die Gegenstände im Architrav von S. Andrea: links die heil. drey Könige zu Pferde, rechts dieselben in der Handlung der Anbetung des Kindes; in der Mitte, beide Handlungen trennend, Christus, der die Apostel von den Netzen abruft. An jener Seitenthüre des heil. Johannes Ev.: das Abendmahl, dessen Anordnung zu den älteren Beyspielen einer feststehenden Form der Darstellung dieses Gegenstandes gehört, welche ganz neuerlich durch Ruscheweih's Kupferstich nach einem Gemälde, welches Vasari fälschlich dem Giotto beygemessen, in einem weiteren Kreise bekannt geworden.

---

[1]) Pisa ill. l. s. c.

Diese und andere Bildnernamen, welche wir noch aufzuzählen haben, benutzt Morrona, dem die Verdächtigkeit obiger Inschriften durchaus entgangen, um seine pisanische Bildnerschule bis in das zwölfte Jahrhundert zurückzuführen. Wir werden uns, bey so großer Entlegenheit des Ortes, von dem Localpatriotismus dieses und anderer Geschichtsforscher italienischer Städte nicht anstecken lassen, und lieber annehmen, daß wir den Geburtsort und die Schule jener alten Bildner, deren Namen uns der Zufall an gesunkenen und vergessenen Stätten bewahrt hat, durchaus nicht kennen. Gewiß meldet sich in der Verwaltung der italienischen Städte erst im dreyzehnten Jahrhundert einiges noch unausgebildete Streben nach geordneter, regelmäßiger Buchführung; und, wenn uns eben daher aus früheren Zeiten die so wichtigen Zahlungspartiten durchhin fehlen, so dürfen wir nicht etwa darauf rechnen, unter den losen Urkunden, den ältesten der Archive, einigen Ersatz zu finden, da es erst später, bey steigender Achtung der Kunst, üblich geworden, mit den Künstlern schriftliche Verträge abzuschließen. Das Vaterland und die Lebensumstände der ältesten Künstler werden wir also, wo überhaupt, doch nur aus Inschriften, oder durch zufällige Erwähnung ihrer Namen in Besitzesverträgen erlernen können.

Bey S. Salvatore, zu Lucca, einer kürzlich wieder eingeweiheten und erneuerten Kirche, haben sich die alten Thürbekleidungen unversehrt erhalten. Die Nebenthüre zur Rechten der Vorseite zeigt auf ihrem Architrave ein Relief von größter Unförmlichkeit, deren Gegenstand mir nicht deutlich geworden. Wahrscheinlich ist diese Arbeit ein Denkmal der schlimmsten Zeit, des zehnten, spätestens des eilften Jahrhunderts. Um etwas schlanker und besser gearbeitet, doch deßhalb keinesweges vorzüglich, sind die Figuren des Reliefs am Architrav der Seitenthüre, in welchem ein Heiliger mit Nimbus nackt, sogar die Geschlechtstheile entblößt, in einem Gefäße steht; zwey Männer halten, oder lassen ihn an beiden aufgehobenen Armen in das Gefäß hinab, worin er wahrscheinlich gesotten werden soll. Auf dem Gefäße lieset sich:

BIDVINO ME
FECIT HOC.

Morrona setzt ein opus hinzu, welches ich weder gesehen, noch den Raum gefunden habe, wo es etwa hätte angebracht seyn können. Im Felde aber steht: S. NICH., der Name des Heiligen; ferner: OLAVI. PSBR., offenbar der Name des Pfarrers, welcher das Bild angeordnet. Ich würde solches, nach der Beschaffenheit der Arbeit, wie selbst nach dem beygeschriebenen Namen des Heiligen, für eine Arbeit des eilften Jahrhunderts halten. Morrona indeß giebt aus der vorstädtischen Kirche S. Cassiano bey Pisa eine zweyte Inschrift, welche ich nicht gesehen oder verglichen habe, deren Ausdruck indeß unverdächtig

ist[1]). Dieser zufolge wäre Biduinus ein kläglicher Meister des zwölften Jahrhunderts, welcher Morrona's pisanischer Schule, wenn er ihr zuzugeben wäre, doch nur geringe Ehre bringen dürfte.

Am Taufstein der alten Kirche S. Frediano zu Lucca befindet sich eine leider beschädigte Inschrift, welche die meisten Forscher dieser Gegend übersehen haben. Die einfache Anlage des Werkes, mancherley altchristliche Reminiscenzen, die Wappenung und Bekleidung der Figuren — Reiter in gestrickten Harnischen, ein König in ihrer Mitte, setzen durch einen Fluß; — alle diese Umstände würden auf ein höheres Alterthum schließen lassen, wenn nicht der rundliche Charakter der Inschrift, wie selbst der Gebrauch, des Künstlers Namen anzumerken, mich bestimmte, das Werk den pistojesischen Denkmalen der Zeit nach gleich zu stellen. Vielleicht giebt es irgendwo in mir für jetzt unzugänglichen Büchern eine ältere Abschrift; zu meiner Zeit indeß waren nur folgende Schriftzüge erhalten und durchhin lesbar:

+ ME fec. IT ROBERTVS MAGIST. LA ......

Vereinigen wir mit diesen fünf, nach allen begleitenden Umständen unzweifelhaft beynahe gleichzeitigen Künstlern, dem Gruamons, Deodatus, Enricus, Biduino, Robertus, auch den berühmteren Namen des Bonanno[2]), dessen Bronzethore zu Pisa untergegangen, dessen anderes Werk zu Monreale in Sicilien mir ansichtlich unbekannt; so ergiebt sich, daß in dem engen Kreise des nördlichsten Toscana schon in jener entlegeneren, noch so dunkeln Zeit nicht weniger als sechs Bildner gearbeitet und, was mehr ist, nach Ruhm und Auszeichnung gestrebt haben. In Betrachtung ihrer Proportion, Manier und Wahl waren diese Künstler, wenn wir Bonanno ausnehmen, über welchen ich nichts zu entscheiden wage, sämmtlich aus irgend einer italienischen Schule hervorgegangen, da sie an keiner Stelle den Eindruck griechischer Vorbilder an den Tag legen. Ob nun dieses Bestreben ganz örtlich und durch den Flor von Pisa hervorgerufen war, an welchem Lucca und Pistoja mittelbar Theil nahmen; oder ob vielmehr dieser frühe Mittelpunct aus entlegeneren Gegenden Künstler angelockt? Gewiß erscheinen um diese Zeit, wie wir unten sehen werden, überall in Italien lombardische Bildner.

Im Mittelalter, wie überall auf den früheren Stufen der Bildnerey, vereinigen sich Baumeister und Steinmetz in derselben Persönlichkeit; aus dem Steinmetzen aber geht in der Folge auch der darstellende Bildner hervor; und es ist ganz in der Ordnung, daß Handgriff und Behandlung des Materials

---

[1]) Das. Hoc opus, quod cernis, Biduinus docte peregit Undecies Centum et octoginta post anni etc. etc. — [2]) Er war schon dem Vasari bekannt. Vergl. Morrona l. et T. c. und andere.

während der allgemeinen Kindheit der Kunst, eben wie im Knabenalter der einzelnen Künstler, zeitig und voran erworben werde; damit späterhin der schon entwickelte Geist sich ungehemmt und frey nach allen Seiten bewegen könne. Nun war, worauf wir zurückkommen werden, an der nördlichsten Grenze Italiens Como schon seit Einwanderung der Longobarden in allen der Baukunst dienenden Künsten wunderbar bevorrechtet. Schon in den longobardischen Gesetzen, dann in unzähligen Urkunden und Inschriften, finden sich die magistri Comacini; von daher kommen auch noch gegenwärtig den Italienern wenigstens ihre Maurer.

Zu Pistoja, an einer merkwürdigen, doch äußerst bedenklichen Kanzel der Kirche S. Bartolomeo, nennt sich ein Bildner aus Como, Guido, den die Geschichtschreiber längst unter die Zeitgenossen des großen Nicolas von Pisa aufgenommen haben. Doch ist es nicht so leicht, ja vielleicht unmöglich, auszumachen, wohin die erste der beiden Inschriften des Werkes gehöre; ob zu dem Säulengestelle der Kanzel, oder zu den halberhobenen Arbeiten ihrer Brustwehr. Die letzten nemlich stimmen in Manier, Verhältnissen, selbst in der Gewohnheit die Augen schwarz auszulegen, auffallend überein mit jenen oben beschriebenen der Kanzel in S. Leonardo bey Florenz. Das Säulengestelle hingegen entspricht dem dreyzehnten Jahrhundert, also den Jahren der zweyten Inschrift, welche mit der ersten auf keine Weise zusammenhängt. Beide Inschriften sind verschiedentlich abgedruckt worden; doch wiederhole ich sie, theils meine Zweifel zu unterstützen, theils weil die so gewöhnliche Abkürzung T9 im ersten Verse von Einigen fälschlich in TVR aufgelöst worden. Die obere lautet also:

SCVLPTOR LAVDATVS QVI SVMMVS IN ARTE PROBATVS
GVIDO DE COMO QVEM CVNCTIS CARMINE PROMO

Davon abgesondert, und durchaus weder dem Sinn, noch der Anordnung nach, nothwendig mit jener zu verbinden, sagt die zweyte:

A. D. M. CC. L. EST OPERI SANVS SVPERESTANS TVRRIGIANVS
NAMQVE FIDE PRONA VIGIL $\overline{\text{HC}}$ $\overline{\text{DS}}$ $\overline{\text{IN}}$ CORONA.

Könnten wir mit Sicherheit annehmen, die erste Inschrift sey der zweyten gleichzeitig, so würden wir dem Guido die halberhobene Arbeit der Brustwehr absprechen müssen; er könnte alsdann einzig die Kanzel um etwas erweitert, die beiden Löwen und die menschliche Figur mit den Säulen, welche auf jenen ruhen, gearbeitet haben, welche sicher dem Zeitalter des Nicolas von Pisa, oder dem in der zweyten Inschrift angegebenen Jahre 1250 entsprechen. Gehörte hingegen die erste Inschrift zu den Reliefs, so würden wir den Guido nothwendig für einen Meister des eilften oder zwölften Jahrhunderts halten müssen,

und annehmen können, er sey mit dem Bildner der florentinischen Kanzel aus derselben Schule entsprossen[1]).

Ich glaube mich zu entsinnen, daß Ciampi, dessen schon angeführtes Werk ich nicht vor Augen habe, diese Zweifel nicht aufklärt, im Gegentheil die beiden Inschriften zusammenliest. Unter allen Umständen gewähren sie uns ein Beyspiel der weiten Verbreitung jener alten lombardischen Bildnerschule, deren Spur wir nunmehr, so viel an uns liegt, nach anderen Gegenden hin verfolgen wollen.

Besondere Aufmerksamkeit hat in neueren Zeiten ein Bildner erweckt, welcher zu Parma im Dome einen Altar mit Bildnerey geschmückt hat, und seinen Namen Benedict und das Jahr 1178[2]) hinzugesetzt. Daselbst sind auch die drey Thüren der Taufkirche mit halberhobenen Arbeiten geschmückt, an der nördlichen aber liest man, nach Morrona[3]),

Bisdenis demptis annis de mille ducentis
Incepit dictus opus hoc Benedictus.

Die Vorliebe für Vaterländisches verleitete den Morrona, jene Arbeiten tiefer zu stellen, als Solches, so gleichzeitig in Toscana von Meistern gearbeitet worden, welche er ohne urkundliche Gründe sämmtlich für Pisaner hält. So viel ich mich entsinne, hält Meister Benedict, den Neuere fälschlich Antelami nennen, da doch zu jener Zeit noch keine Geschlechtsnamen in Gebrauch gewesen, den

[1]) Vasari, vite etc. vita d'Andrea Tafi. — I maestri di quell' età, come s'é detto nel proemio delle vite, furono molto goffi, come si può vedere in molti luoghi, e particolarmente in Pistoja in S. Bartolomeo de' Canonici règolari, dove in un Pergamo fatto goffissimamente da Guido da Como, e' il principio della vita di Gésu Christo, con queste parole fattevi dall' artefice medesimo l'anno 1199." — Darauf eine verrenkte Abschrift obiger Inschrift, aus welcher abzunehmen, daß Vasari, oder wer ihm die Nachricht mitgetheilt, nur flüchtig gelesen hatte. Gewiß konnte ich von dem angegebenen Jahre 1199 an Ort und Stelle keine Spur entdecken, obwohl mir darum zu thun war. — Sollte diese Angabe Vasari's, flüchtig verbunden mit einer um wenig Zeilen vorangehenden Erwähnung der florentinischen Kirche S. Miniato a Monte, einen neueren Schriftsteller (Ansichten über die Kunst, 1820. 8.) veranlaßt haben, die Kanzel in S. Miniato (er sagt nicht, ob in S. Miniato a Monte, oder im Dome von S. Miniato de' Tedeschi, noch, wenn im ersten, ob er die wirklich alterthümliche Evangelienkanzel meine) im Jahre 1199 von Guido von Como anfertigen zu lassen? Nirgend wird in dieser dreusten Compilation eine Quelle nachgewiesen, weshalb sie nicht selten nutzlos beunruhigt. — [2]) S. Millin, voy. dans le Milanais. T. II. p. 116 und p. 119; Cicognara a. a. St.; denen ich, was Namen und Jahr angeht, folgen muß, da ich meine eigene Abschrift eingebüßt habe. — Ob Benedict sich hier: Antelami oder de Antelamo nennt, welches letzten ich mich zu entsinnen glaube, würde entscheiden, ob dieser Zusatz den Namen des Vaters oder des Geburtsortes andeute. — [3]) l. c. §. 1.

Vergleich mit Gruamons wohl aus, und übertrifft den armseligen Biduino um Vieles. Andere lassen von demselben Benedict die pisanische oder toscanische Bildnerschule ausgehen, was ebenfalls gewagt und thöricht ist, da wir, wie oben bemerkt worden, in Bezug auf diese ältere Kunstepoche nur unzusammenhängende, abgerissene Nachrichten haben, welche wir dem Zufall, nicht dem verhältnißmäßigen Verdienste der Künstler verdanken.

Gleichzeitig mit diesem Meister Benedict gossen andere Lombarden für den päpstlichen Hof zu Rom zwey Bronzethore, welche noch vorhanden sind. Das eine, welches ganz glatt ist, wird uns nur durch seine Inschrift merkwürdig; es befindet sich gegenwärtig im Gange zur Sacristey der Kirche S. Johannes zum Lateran, war aber vordem in dem alten längst abgetragenen Palaste daselbst angebracht. Das andere, welches zu einer Seitenkapelle der Taufkirche Constantins führt, hat in der Mitte des linken Flügels eine Figur in Relief, welche an Habituelles des ungleich späteren Andreas von Pisa erinnert, und an den Tag legt, wie diese Lombarden nicht bloß das Erz reinlich zu gießen, vielmehr auch die menschliche Gestalt ganz wohl zu behandeln wußten. Die übrigen Felder dieser zweyten Thüre sind durch sauber eingegrabene Umrisse verziert, welche sämmtlich vorgothische Gebäude darstellen, worin schon einige spitze Bogen eingemengt sind, von welchem Umstande wir späterhin Gebrauch machen wollen.

Auf dem rechten Flügel dieses Thores ließt man in untermischten rundlichen und eckigen Uncialbuchstaben:

+ ANNO. V̊. PONTIF̄. DN̄I. CELESTINI III. PP̄.
CEC̄IO. CARDIN̄. S. LVCIE. EIVSDEM DN̄I
PP̄. CAMERARIO. IVBENTE. OPVS. ISTVD. FACTVM.

Und gegenüber auf dem linken Flügel:

+ HVI9. OPERIS. VBERT9. ET PETR9. FRS̄.
MAGISTRI LATV̄SENEN̄. FVERVNT.

Auf der anderen, einfachen Thüre der Sacristey:

+ VBERT9. MAGISTER. ET. PETRVS. EI9.
FR̄. PLACENTINI. FECERVNT HOC. OP9.

+ INCARNACIŌIS. DN̄ICE AN̄O. M. C. XC. VI.◦
PONTIFICAT9. V̄Ō. DN̄I. CELESTINI. PP̄. III.
ANNO. VI.◦ CENCIO. CAMERARIO. MINISTRĀTE
HOC. OP9. FACTV̄. EST.

Wir lernen aus der letzten Inschrift, daß Hubert der Meister, sein Bruder Petrus dessen Gehülfe, beide aber aus Piacenza waren. Was indeß das obige

zusammengezogene Latusenen. bedeute, weiß ich mir nicht zu erklären, noch habe ich darüber weder aus den Glossarien oder sonst einige Auskunft erlangen können.

Andere Künstlernamen, ohne Angabe des Vaterlandes, finden sich an römischen Denkmalen dieser Zeit, welche, da sie durchhin nur in den mehr vernachlässigten Kirchen der äußeren Stadt vorkommen, auf eine große, verbreitete Wirksamkeit schließen lassen, deren Erzeugnisse in den Erneuerungen der inneren Stadt bis auf die letzte Spur verschwunden sind.

In der alten Basilika S. Lorenzo, auf dem Wege nach Tivoli, findet sich am Hauptaltare eine Verdachung, welche auf vier antiken Porphyrsäulen ruht, deren componirte Kapitäle offenbar mittelalterliche, doch nach den Umständen gut ausgeführte Nachbildungen antiker Muster. Auf diesen Säulen ruhet zunächst ein sehr einfaches Gesimse, darauf ein verzierender Zwergporticus; die hölzerne und bemalte Bedeckung des Gipfels ist durchaus neu. Der Altar selbst enthält, obwohl er neu aufgeschmückt worden, doch immer noch einige Eckpfeiler, welche den alten Theilen der Verdachung gleichzeitig zu seyn scheinen; an der inneren Seite des Architraves, also an einem der alten Theile dieser Verdachung, befindet sich folgende Inschrift:

+ IOHS. PETRVS. ANGLS. ET SASSO. FILII. PAVLI. MARMOR.

+ ANN. D. M. C.° XL. VIII.° EGO HVGO. HVMILIS. ABBS. HOC OPVS FIERI FECI.

Als technisch gewandte Bildner zeigen sich diese Brüder besonders an den Knäufen über den Porphyrsäulen, bey denen gewisse eigenthümlich willkührliche Formen des vorgerückteren Mittelalters die Vermuthung nicht aufkommen lassen, als wären sie etwa antike Arbeiten aus den Zeiten des sinkenden Reiches.

Vor dem letzten Brande befand sich in der uralten Paulskirche, auf dem Wege von Rom nach Ostia, ein wohl zwanzig Fuß hoher, aus einer beschädigten Säule von griechischem Marmor gearbeiteter Kandelaber. An seinen Verzierungen war minder gute Arbeit, als an den erwähnten Kapitälen; die kleinen Reliefs in kurzen Figuren, welche seine Mitte mehrfach umgürteten, schienen auf den ersten Blick dem eilften Jahrhundert mehr, als dem zwölften zu entsprechen. Indeß sagte die in der Mitte verstümmelte, doch zu Anfang und Ende ganz lesbare Inschrift:

+ EGO NICONAVS DE ANGILO CVM PE . . . . HOC OPVS COMPLEVIT [1]).

---

[1]) Monsignor Nic. Nicolai, della basilica di S. Paolo, Ro. 1815. fo. p. 297, liest oder übersetzt die verstümmelten Buchstaben Pietro Fassa di Tito. Ich habe diese Inschrift wiederholt darauf angesehen; doch fand ich zwar die deutliche Spur von

Es liegt demnach die Vermuthung nahe, daß Nicolaus der Sohn des oben, in S. Lorenzo, genannten Angelus, sein Gehülfe Petrus derselbe sey, der oben unter den Brüdern des Angelus vorkam, also der Oheim des Meisters. In dem verstümmelten Theile der Inschrift mag auch Sasso, der andere Bruder des Nicolaus vorgekommen seyn, da darin wenigstens die Buchstaben AS noch deutlich zu lesen, die anstoßenden nicht allein abgeschliffen, vielmehr selbst wieder aufgekratzt, mithin leicht entstellt waren.

Gleichzeitig mit diesen minder bekannten Namen zeigt sich zu Rom eine andere Bildnerfamilie, deren spätere Sprößlinge, Cosmas, der Sohn Jacobs, und Johannes, des Cosmas Sohn, bereits dem dreyzehnten Jahrhundert angehören; Jacob aber, römischer Baumeister, Bildner und Musaicist, Vater des berühmteren Cosmas, muß schon im zwölften Jahrhundert gearbeitet haben, da er bereits im Jahre 1210 seinen Sohn Cosmas als Gehülfen brauchte[1]). Auf anderen, bescheidneren Werken nennt er sich allein, z. B. an einem Bogen des zwerghaften Säulengestelles im Kloster S. Scholastica bey Subiaco; an dem Bruchstücke eines mit Säulen gezierten Chores zu Rom, in der Kirche S. Alessio nennt er uns aber auch seinen Vater. Denn wir lesen dort an einem ausgesparten Marmorstreife des gegenwärtig in Holzarbeit erneueten Chores:

+ IACOBVS
LAVRENTII FECIT
HAS DECEM ET NOVEM
COLVMPNAS CVM
CAPITELLIS SVIS.

Die Erwähnung seines Vaters Lorenz scheint hier dessen frischeres Andenken, oder die Absicht anzudeuten, seinen eigenen, vielleicht noch minder bekannten Namen durch väterlichen Ruhm zu unterstützen. Denn es ist nach damaliger Familiensitte vorauszusetzen, daß Lorenz, dessen weitere Lebensschicksale und Wirksamkeit unbekannt, dasselbe Kunstgewerbe betrieben, welches seiner Familie in den drey folgenden Generationen Ehre und Begünstigung erworben. In erwähnten Bruchstücken zeigen die noch vorhandenen Pilastercapitäle, wie selbst das in die Marmorleisten eingelegte Glasmusiv, löbliche Schärfe und Nettigkeit der Arbeit; ein Verdienst, welches diese Künstlerfamilie nirgend verläugnet.

Petro; die darauf folgenden erhaltenen Buchstaben stehen aber mit ihren Lagunen in dieser Ordnung: ·I·AS . AMIE . . O, darauf HOC OPVS etc.; so daß die Lesart des Monsf. Nicolai sicher unbegründet, die Lagune selbst, an welcher offenbar von Wißbegierigen geschabt worden war, gegenwärtig nicht mehr zu ergänzen ist.

[1]) S. die Inschrift der Hauptkirche zu Civita Castellana, welche ich nachtragen werde.

Wäre es nun gar auszumachen, daß auch jene frey nach antiken Mustern copirte Einfassung der Kirchenthüre ebenfalls Meister Jacobs Arbeit sey, so würde dem wackeren Meister daraus eine gedoppelte Ehre entstehen. Doch eben weil diese, theils dem Alterthume befangener nachgebildet, theils aber auch ungleich magerer im Marmor ausgemeißelt ist, als sonst in Jacobs und seines Sohnes Arbeiten bemerklich, bin ich geneigt, diese Thüre, zugleich mit einer anderen verwandten, der Klosterkirche zu Grotta ferrata bey Rom, für Denkmale jener Richtung zu halten, welche vom Hofe Heinrichs II. auch über Italien ausgegangen seyn möchte. Dieser Herr begünstigte, wie bereits erinnert worden, die Benedictinerabteyen bey Florenz und zu Montecassino. Es wäre demnach nicht auffallend, wenn er auch andere der Stadt und Gegend von Rom verherrlicht hätte; wie andererseits noch ein dritter Fall denkbar ist, nemlich die Fortpflanzung seiner Anregungen von einem Kloster des Ordens zum anderen.

Noch einen anderen Künstlernamen entdeckte ich an dem zwerghaften Säulengange eines Klosterhofes hinter der Kirche S. Johannes im Lateran. Dort steht an einem der Giebel:

MAGR DEODATVS — FECIT HOC OPVS.

Diese Giebel indeß neigen sich zum Gothischen, und das Wappen Colonna in einem anderen scheint auf Erneuerungen des dreyzehnten Jahrhunderts hinzuweisen, denen dieser Name anheimfallen möchte. Deodatus kann demnach nicht derselbe seyn, den wir oben als den Bruder des Meister Gruamons kennen gelernt.

Ich komme darauf zurück, daß ein großer Theil der angeführten Arbeiten, welche uns nun auch für Rom eine gute Zahl von Künstlernamen abgegeben haben, bloß in Bauverzierungen besteht, in deren verhältnißmäßig guter Ausführung die Künstler ihre Ehre gesetzt. Emsige Bearbeitung, gute Fügung der Marmorstücke zeigt sich gleichzeitig auch in anderen Mittelpuncten des damaligen Italiens, z. B. im Grabmal des Bischofs Rainer von Florenz, daselbst in der S. Johanniskirche, welcher Herr nach der Inschrift im J. 1113 gestorben. Also fand Nicolas von Pisa sein Handwerk schon vorgebildet. Demungeachtet steht er in Ansehung seines Geistes, Styles, Natursinnes, in jener Zeit ganz einsam; und gewiß blieb in der bildnerischen Technik, da in dieser Kunstart die Technik des Alterthums früh vernachlässigt worden, noch bis in die neuesten Zeiten so mancher Handgriff aufzufinden, daß nur dem außerordentlichsten Geiste gelingen konnte, unüberwindliche Schwierigkeiten zu besiegen. Ich glaube nicht, daß die italienischen Vorgänger des Nicolas Thonmodelle gemacht haben, noch daß letzter ohne Thonmodelle so herrlich in Marmor habe vollenden können, als

etwa die Figuren an der Kanzel zu Siena. Leider fehlt es uns an umständlichen Nachrichten, thätigen Beweisen für die Vermuthung, daß er den Gebrauch, in nassem Thon zu modelliren, vielleicht in der vollen Größe seiner halberhobenen Arbeiten, wiederum in die Bildnerey eingeführt. Den Gebrauch sage ich, nicht die Erfindung; denn, obwohl die Güsse in Erz damals nur in kleineren Theilen, und im Ganzen nur selten beschafft wurden, so setzen dennoch die eben vorkommenden die Fortübung des Modellirens in Thon voraus; also nur von der Anwendung dieses Kunstgriffes auf Vorbilder des Meißels kann hier, wenn jene Vermuthung sonst zulässig, die Rede seyn.

Daß jene alten Künstler des zwölften Jahrhunderts bey einiger Verbesserung ihrer Hand- und Kunstgriffe ganz Anderes hätten leisten können, ergäbe sich aus jenem, angeblich in Weinstock geschnitzten Hauptthore der Kirche S. Sabina zu Rom, wenn anders mit Sicherheit auszumachen wäre, daß dieses Werk, wie Umstände wahrscheinlich machen, um das Jahr 1200 entstanden sey.

Da man durch die Seitenthüre einzugehen pflegt, so werden diese Thore, welche gegenwärtig zum Garten gekehrt sind, und von innen her geöffnet werden müssen, sehr häufig von den Reisenden übersehen, obwohl sie der Beachtung werth sind. Denn in den niedrig gehaltenen Figuren der Füllungen, selbst in den Gründen und Beywerken, nähern sie sich dem Spätrömischen oder Altchristlichen, so daß ich anfangs veranlaßt wurde, in den Leben älterer Päpste nach ihrer Stiftung zu suchen. Doch bey wiederholter Besichtigung entdeckte ich an der inneren Seite Verzierungen, welche bereits das Antike verlassen und Verhältnisse und Formen annehmen, welche im zwölften Jahrhundert die Annäherung jenes Bau- und Verzierungsgeschmackes ankündigen, den man den gothischen nennt. Damit stimmt auch in den Gründen der Bilder der Vorseite das Oblonge und Aufgerichtete in der Behandlung, dem Entwurf nach, antiker Baulichkeiten, so daß schon das Aeußere des Werkes belehrt, daß, wer es vollbracht habe, wohl antike und altchristliche Vorbilder befolgt, doch bereits des Eindruckes späterer Sitten und Eigenheiten nicht durchaus sich erwehren können. Die verhältnißmäßig schöne Ausführung dürfte aber, wie oben bemerkt worden, aus der Schmeidigkeit des Stoffes sich erklären, dem, bey schon erwachtem Streben nach löblicher Leistung, der Künstler leichter beygekommen, als seine Zeitgenossen dem spröderen Marmor.

Ueber dieser Thüre befindet sich, an der äußeren Wand der Vorseite genannter Kirche, eine musivische Verzierung, welche, da die beiden Gestalten zu beiden Enden nur den kleinsten Raum einnehmen, fast ganz aus einem langen Streife Inschrift besteht. Ohne Beyspiel wäre es wohl, wenn die letzte, welche allerdings durch ihre großen, besonders reinen Schriftzüge eine hübsche Verzierung

bildet, so ganz allein um ihrer selbst willen vorhanden seyn sollte; allein auch die Wahl und die Stellung der Worte gebietet, ihr einen weiteren Sinn zu geben, sie auf ein unbestimmtes Mancherley auszudehnen, was eben unter Coelestin III. zur Erhaltung oder Verherrlichung des Gebäudes geschehen war; so daß, mit Rückblick auf obige Kennzeichen, ohne Zwang anzunehmen ist, auch jenes schöne und löbliche Schnitzwerk der Thüre gehöre zu der allgemeinen Erneuerung, welche die musivische Aufschrift in folgenden Worten ankündigt:

CVLMEN APOSTOLICVM CVM CAELESTINVS HABERET
PRIMVS ET IN TOTO FVLGERET EPISCOPVS ORBE
HAEC QVAE MIRARIS FVNDAVIT PRESBYTER VRBIS
ILLYRICA DE GENTE PETRVS VIR NOMINE TANTO
DIGNVS — —

Allein auch die zeichnenden Künste der Malerey und des Musives müssen schon damals einen nicht unerheblichen Vorschritt gewonnen haben, da jene weiblichen Gestalten, Personificationen der Kirche (ex circumcisione und ex gentibus)[1], fleißiger gearbeitet sind, als jene von Paschal I. in s. Praxedis und von den nachfolgenden Päpsten in anderen Kirchen angeordneten, vornehmlich weil sie bereits einige Spur des wieder angeregten Verlangens zeigen, die Formen nicht mehr bloß durch stark bemerkliche Umrisse, vielmehr auch durch Schatten hervorzuheben. Die Bekleidung dieser Figuren ist, mit geringer Unterbrechung, antik, was zu verrathen scheint, daß man mehr, als noch vor Kurzem den altchristlichen Denkmalen sich angenähert, welche in Italien, vornehmlich zu Rom, häufig vorhanden waren.

Diese Fortschritte verläugnen sich indeß in einigen Ueberresten der Herstellungen, welche Honorius III. um wenig später, von 1210 — 20, in der Kirche S. Lorenzo, auf dem Wege nach Tivoli, angeordnet hat. Im Friese nemlich der Vorhalle dieser Kirche, welcher musivisch ausgelegt ist, zeigen sich einige menschliche Gestalten; zur Linken drey halbe Figuren, in der Mitte Christus, zu den Seiten die Mutter und S. Johannes Ev.; zur Rechten S. Lorenz und der Papst, im Felde liest man nach alter Art: S. Laur. und Honori PP. III. In diesen unförmlichen kleinen Puppen sondern sich die Localfarben noch immer durch dicke Umrisse, wie in der Zeit, welche wir oben übersehen haben. Doch ist es möglich, daß diese unbedeutende Arbeit nicht eben den besten Musivmalern übergeben worden; denn wir werden nun bald, theils etwas älteren, theils auch ganz gleichzeitigen Musiven begegnen, deren Kunstverdienst sehr weit über jene kleinen Verzierungsarbeiten hinausgeht.

---

[1]) S. die Abbildung bey Ciampini, vet. mon. P. 1. ed 1690. ad p. 191.

Unterhalb der Säulenhalle, schon an der Wand der Kirche selbst, befinden sich Mauergemälde, welche die Lebensereignisse der Heil. Stephan und Lorenz, zur anderen Hälfte einige Begebenheiten der Regierung Honorius III. darstellen[1]). Sie sind aber fast durchaus übermalt, so daß man nur an der Eintheilung in viele kleine Bilder, an den Einfassungen, wie endlich an der Architectur der Gründe, ihr hohes Alter noch erkennt. Zur Rechten indeß befindet sich ein noch ziemlich wohl erhaltenes Gemälde. In diesem folgen Bischof und Priester einem zweyrädrigen Karren, auf welchem ein heil. Leichnam mit mächtigem Nimbus. Die Pferde gehen zur Linken nebenher; eben so kunstlos ist die Anordnung der übrigen Figuren; doch sieht man bereits einige Spuren von Modellirung, grünliche Halbtinten und sparsame Schatten. Die ähnlich abgetheilten Malereyen im Innern der Kirche scheinen den Beywerken nach etwas jünger zu seyn.

Die Malereyen, welche vormals in der kleinen vorstädtischen Kirche S. Urban, unweit der appischen Straße, zu sehen gewesen, scheinen nach alten Abbildungen der schon erwähnten Sammlung der barberinischen Bibliothek[2]) ebenfalls um das Jahr 1200 entstanden zu seyn. Gegenwärtig sind sie von der rohesten Hand übermalt; sogar die Aufschrift ist verschwunden, welche die eine der beiden Abbildungen genannter Sammlung bewahrt hat[3]). Sie lautet:

BONIZZO ·FRT
AXPI MXI.

Die letzte Zeile wird von Einigen gedeutet: anno Christi 1011[4]). Gewiß eine damals sehr ungewöhnliche, vielleicht ganz beyspiellose Form und Verbindung[5]). Indeß findet sich diese Aufschrift nur in der einen der beiden Abbildungen desselben Werkes, und es dürfte gewagt seyn, so unbedingt anzunehmen, daß der Copist sie richtig gelesen; und in Frage stehen, ob nicht sein Vorbild andere Buchstaben enthalten, mithin eine andere Deutung erfordert habe.

Andere Spuren einer den Römern eigenthümlichen Schule der Malerey übergehe ich für jetzt, weil sie schon weiter in das dreyzehnte Jahrhundert hinüberreichen, dem wir eine eigene Betrachtung widmen wollen, wo einige mir sichere toscanische Malereyen des zwölften oder des Anbeginnes des dreyzehnten Jahr-

---

1) Vgl. Nibby, viaggio antiq. ne' contorni di Roma. T. 1. Ro. 1819. p. 97 ss. — 2) Barber. No. 1047. pitture di S. Urbano alla Caffarella. — 3) No. 1047. In No. 1050 fehlt sie. — 4) Lanzi, stor. pitt. dell' It. T. I. Origini etc. Er folgt dem Herrn von Agincourt, welcher, da seiner Zeit die Originale längst übermalt waren, nur jene alten Copieen vor Augen hatte. — 5) Anno Domini wäre mehr in der Ordnung; doch pflegte man sogar dieses nicht, wie hier, nach, sondern voran zu setzen. So in einer der kürzesten Aufschriften, die mir je vorgekommen, an einem Kapitäle, rechts der Tribune des Domes zu Fiesole: A. D. M. CC. I. an einem anderen: M̃. P. (magister Petrus?)

hunderts ebenfalls ihre Stelle finden werden. Doch, ehe wir uns von den minder unerfreulichen Kunstarbeiten dieses Zeitraumes trennen, wird es nöthig seyn, eines umbrischen Malers zu erwähnen, dessen Name auf einem Bilde des Gekreuzigten in den Gewölben der Kirche S. Giovanni e Paolo zu Spoleto sich erhalten hat.

Die Darstellung dieses Gegenstandes war, obwohl, wie es bekannt ist, eben so wenig, als Darstellungen aus dem Jugendleben des Heilandes, von den früheren Christen gebilligt und geduldet, doch endlich nicht lange vor Eintritt des Bildersturmes überall zugelassen worden. Wie eben diese Bilder alsdann binnen Kurzem Gegenstände der Verehrung der einen, des Hasses der anderen christlichen Partheyung geworden, ist aus vortrefflichen Bearbeitungen auch in weiteren Kreisen bekannt[1]). Allein, eben weil diese Vorstellungen erst damals, als Italien bereits mehr und minder vom östlichen Reiche abgesondert war, in den christlichen Bilderkreis aufgenommen worden, gestalteten sie sich in den beiden Hälften der christlichen Welt auf verschiedene Weise. Hier wie dort ohne Zweifel höchst unvollkommen; zierlicher indeß bey den Griechen, wenn man gleich, sowohl der Madonna als dem Gekreuzigten, dieser letzten auch in den günstigsten Beyspielen ansieht, daß sie sogleich als Mumie entstanden waren, und künftiger Ausbildung im voraus entsagt hatten; den italienischen hingegen, daß ihre Form, bey größter Rohigkeit, doch nicht, wie jene, äußerlich abgeschlossen, mithin einer höheren Entwickelung noch fähig war. Streben nach einer edleren, schöneren Entwickelung der italienischen Idee des Gekreuzigten finden wir längere Zeit, bevor sie durch neugriechische Vorbilder verdrängt wurde, in verschiedenen einander ähnlichen Bildern der Gegend von Asisi, wo später durch die feurige Beredsamkeit des heil. Franz das Andenken der Leiden Christi, und dadurch die Verehrung des Crucifixes neu belebt und bis zur Schwärmerey erhöhet wurde. Ein Beyspiel der barbarisch-italienischen Vorstellung der Maria, im Gegensatz zur neugriechischen, gewährt uns ein Bild zu Siena in der casa di S. Ansano, in der Seitencapelle rechts, welches, wie jenes der Akademie vom J. 1215, halb Relief, halb Malerey ist. Sie ist, im Vollen angesehen, gerade aufgerichtet sitzend. Im goldenen Felde zwey sehr kleine Engel; der Thron von höchster Einfachheit. Uebrigens ist das Antlitz der Madonna nicht ohne Schönheit.

Das Eigenthümliche dieser Bilder zeigt sich zunächst in der Anordnung, da sie unter den ausgebreiteten Armen des Heilandes verlängerte Füllungen haben, auf denen Maria und Johannes, nebst den übrigen Marieen der Leidensge-

[1]) Ergänze Gibbons unläugbar geistreiche Auffassung (hist. of the Decline etc. Chapt. XLIX) durch: Schlosser, Friedr. Christ., Gesch. der bilderstürmenden Kaiser des oströmischen Reiches. Frankf. 1812. 8.

schichte in verjüngtem Maße vorgestellt sind; an den Ausgängen der Schenkel des Kreuzes befinden sich unter mancherley Verzierungen von musivischem Charakter Brustbilder von Engeln. Das wichtigste Merkmal der Unterscheidung italienischer und griechischer Kruzifixe beruhet indeß auf der Haltung, welche beide Nationen dem Leibe des Gekreuzigten selbst gegeben. Die Griechen nemlich, denen der Anblick grausamer Leibesstrafen Gewohnheit war, dachten sich den Heiland am Kreuze mit der ganzen Schwere des Leibes herabhängend, den Unterleib geschwellt und die erschlafften Kniee links ausgebogen, den gesenkten Kopf mit den Qualen eines grausamen Todes ringend. Ihr Gegenstand war demnach das körperliche Leiden an sich selbst, ihr Zweck höchstens Erweckung des Mitleidens, obwohl die damalige Kunst, um diesen untergeordneten Zweck ganz zu erfüllen, an darstellenden und wahr scheinenden Formen noch viel zu arm war. Die Italiener hingegen, in deren älteren Denkmalen, wie nicht zu übersehen ist, die Darstellung, sowohl der Jungfrau mit dem Kinde, als des Gekreuzigten nur höchst selten vorkommt, pflegten die Gestalt des Heilandes am Kreuz aufzurichten, verfolgten also, wie es scheint, die Idee des Sieges des Geistigen, nicht, wie jene, des Erliegens des Körperlichen.

Diese unläugbar edlere Auffassungsart einer wohl schwierigen, doch, wie so viele Beyspiele darlegen, unter Umständen höchst belohnenden, Kunstaufgabe tritt in mehr begünstigten Kreisen des Abendlandes früh an das Licht, wie an dem Deckel des einen der beiden schon erwähnten Missalien Heinrichs des zweyten, wo auch die übrigen Figuren, Phoebus und Diana, Johannes und Maria, sogar der wohlverzierte Rand, bemerkenswerthe Geschicklichkeit darlegen. Hingegen wird sie in den italienischen Kunstarbeiten der älteren Zeit, z. B. in jener Altartafel des Klosters Rambona, allerdings durch technische Ungelenkigkeit der Künstler verhüllt, weshalb jene oben erwähnten Bilder des Gekreuzigten, in denen sie für Italien zuerst in einiger Deutlichkeit hervortritt, für uns ein gedoppeltes Interesse besitzen. Denn einmal gewähren sie uns das älteste bekannte Beyspiel der italienischen Auffassung und Darstellung einer bestimmten Kunstidee, deren Ueberlieferung in der Folge, zwar durch Nachahmung der Neugriechen einige Zeit hindurch abgerissen, doch bald wiederum aufgenommen und weitergebildet wird; dann aber nicht minder einen sonst unbekannten Künstlernamen, also einen neuen Stützpunkt der historischen Forschung. Denn am Fuße des erwähnten Kruzifixes zu Spoleto befindet sich folgende, so weit ich sie gebe, ganz erhaltene Aufschrift, in unzweydeutigen, etwas verlängerten, und hie und da zusammengezogenen Majuskeln.

A. D. M. C. L. XXX. VII. $\overline{\text{MS}}$ . .
. . OPVS ALBER . . . .

An dem beschädigten Ausgange des Namens glaubte ich zunächst die Sylbe TO, nicht TI, zu erkennen; eine Verschiedenheit, auf welche es wenig ankommt; dann nach dem Namen Alberto die Buchstaben: SOTA . . ., welche letzteren, als einem unbekannten Namen angehörend, von mir falsch gedeutet seyn könnten, weshalb ich sie nicht verbürgen will.

Die beiden anderen bereits erwähnten, bey durchgehender Uebereinstimmung mit jenem nothwendig gleichzeitige Bilder des Gekreuzigten befinden sich, das eine in der Kirche S. Chiara zu Asisi[1]), das andere in dem Gewölbe des Kirchleins zu S. Giovanni d'Asso, einem Orte des sienesischen Gebietes, unweit Buonconvento und Monte Uliveto Maggiore. Diese Bilder besitzen, eben wie jene, den Vorzug einer nicht unedlen Ausbildung des Christuskopfes, dessen Züge indeß noch immer durch dicke rothe und schwarze Umrisse gesondert sind, mit geringer Spur von Schattengebung in den Augenhöhlen und Länge des Nasenrückens. Die gerade Haltung des Leibes theilen sie mit den älteren italienischen und abendländischen Darstellungen desselben Gegenstandes.

VII.

Dreyzehntes Jahrhundert

Aufschwung des Geistes der italienischen Kunst; rascher Fortschritt in Vortheilen der Darstellung. — Einfluß der Byzantiner auf die Entwickelung der italienischen Malerey

Aus einer eigenthümlichen Wendung, aus einer allgemeinen Steigerung des Geisteslebens entstand, wie es unter uns nicht mehr in Frage kommt, jene glänzende Entwickelung der Kunstanlage, welche die neueren Italiener lange Zeit hindurch vor anderen Nationen auszeichnete. Demungeachtet werden auch hier, wie überall, einige äußere Anregungen des Kunsttriebes, Förderungen seiner Ausbildung eingetreten seyn, denen die Italiener, zwar nicht die volle Entwickelung ihrer trefflichen Anlage, doch immer deren frühere Zeitigung verdanken. Wirklich haben eben zu jener Zeit, als der eigenthümliche Geist der neueren Kunst zuerst in entschiedneren Zügen hervortrat, fremde Muster, fremde

[1]) Lanzi kannte unter diesen drey gleichartigen Bildern nur jenes in S. Chiara zu Asisi; es sey, sagt er (scuola Romana, epoca prima), nach der Tradition älter, als Giunta. Und hierin ward er nicht irregeleitet.

Ansichten, vielleicht sogar fremde Meister von verschiedenen Seiten fördernd auf italienische Künstler eingewirkt.

Unter diesen Einwirkungen ward eben die folgenreichste und wichtigste, der byzantinischen auf die italienische Malerey, schon seit längerer Zeit mit einem Netze entgegengesetzter Mißverständnisse und Uebertreibungen umzogen, was ihre Beleuchtung um so dringender, doch zugleich so schwierig macht, daß es unumgänglich ist, um der Wahrheit Luft und Licht zu schaffen, hie und da Fäden ganz zu durchreißen. Und, da Vasari's Künstlerleben, ein sinn- und gemüthvolles, in Dingen seiner Zeitgenossen und näheren Vorgänger im Ganzen zuverlässiges Buch, doch in jener Beziehung gleichsam das Mittelglied moderner und mittelalterlicher Irrungen und Mißverständnisse bilden; so werden wir, von diesem Schriftsteller ausgehend, sowohl abwärts als aufwärts steigen können. Dabey möge es dem trefflichen Stifter so viel genauer Kunde von den Lebensumständen, Ansichten, Werken seiner Zeitgenossen auf keine Weise zum Vorwurf gereichen, daß er seinen Stoff nicht gelehrt und kritisch, sondern künstlerisch und dichterisch aufgefaßt. Nur den Compilatoren, welche ihn ausgeschrieben, den Kritikern, die ihm widersprochen, ohne ihn zu berichtigen, darf man vorwerfen, den einen, daß sie ihn jemals in weitentlegenen Dingen als Quelle angesehen, den anderen, verkannt zu haben, daß Vasari's Irrthümer hinsichtlich des Ereignisses, welches wir nunmehr beleuchten wollen, nicht absichtliche Lügen und eitle Erfindungen, vielmehr bloß mißverstandene historische Wahrheiten sind, welche, wenn der oberflächliche Kritiker sich begnügt, sie zu bestreiten, den ächten auffordern, ihnen auf den Grund zu gehen.

Vasari nun wirft im Leben des Cimabue gleich anfangs im Großen hin, die Bedrängnisse des früheren Mittelalters haben in Italien alle Ueberlieferung der Kunst rund abgebrochen, den Gebrauch, Bilder zu machen, bis auf die letzte Spur verdrängt; und sowohl in diesem, als in dem nachfolgenden Leben, scheint er die Absicht festzuhalten, daß Cimabue, den einige griechische Maler nothdürftig sollen angelehrt haben, die Malerey, nach langer Unterbrechung, in Italien zuerst wieder ausgeübt, und durch Beyspiel oder Lehre die Entstehung und Verbreitung der neueren Kunst herbeygeführt habe. Diese Ansicht, welche er nirgend historisch begründet, verstößt indeß sowohl gegen die Wahrscheinlichkeit, als gegen allgemein bekannte Thatsachen; daher haben verschiedene, sowohl aus einem allgemeineren und historischen Standpuncte [1]), als auch aus dem engeren der örtlichen Forschung [2]), dagegen sich aufgelehnt; wenn auch andere,

[1]) Schon Maffei, Verona ill.; dann Muratori, antt. Ital. Diss. XXIV. und Tiraboschi, sto. della lett. It. To. V. VI. etc. — [2]) Schon Malvasia, Felsina pittrice. In den letzten Decennien des verflossenen Jahrh. eine große Zahl Topo-

unter diesen vornehmlich der bekannte Baldinucci, darauf fortgebauet, und jenes Trug- und Luggebäude errichtet haben, welches Cimabue als den gemeinschaftlichen Vater und alleinigen Gründer aller neueren Kunstbestrebungen voraussetzt, und sogar ganz entgegengesetzte Richtungen von ihm ableitet.

Ob man während der dunkleren Jahrhunderte des Mittelalters in Italien gemalt und gemeißelt habe, kann, wie ich oben an sparsam und mit Umsicht gewählten Beyspielen dargelegt, durchaus nicht in Frage kommen; wer mit den Quellen der mittleren Geschichte, vornehmlich der kirchlichen, bekannt ist, dem wird es unerklärlich seyn, wie man überall jemals darüber habe streiten können. Ich übergehe daher das müßige Gezänk örtlicher Forscher, welche die Ehre ihrer Vaterstadt durch die Entdeckung älterer Kunstwerke zu erhöhen geglaubt, die nicht durchhin Probe halten; ist es doch nicht einmal so ausgemacht, ob Vasari, den sie mit so viel Heftigkeit bestreiten, in Dingen, über welche ihm ohnehin keine Stimme gebührt, so ganz vom Wahren abgewichen sey. Denn es waren ihm selbst viele Thatsachen bekannt, welche die Fortdauer einer gewissen Kunstübung außer Zweifel setzen; so daß wir die Wahl haben, ihm entweder absichtliche Verdrehung, oder Flüchtigkeit und Vergessenheit beyzumessen; oder, was doch zugleich das billigste und meist überzeugende seyn dürfte: daß ihm die rohen Arbeiten des dunkleren Mittelalters, gegen welche er seinen Widerwillen deutlich ausspricht[1]), der Beachtung unwerth geschienen; daß er daher die Kunstgeschichte lieber mit einem Meister habe beginnen wollen, dessen Werke Geist und Geschicklichkeit darlegen. Cimabue war in der That, wie wir in seiner großen, wohlerhaltenen Jungfrau, in der Kirche Sta. Maria novella zu Florenz, noch wahrnehmen können, ein beseelter und mächtiger Meister, dessen Ueberlegenheit von Zeitgenossen anerkannt worden, wie wir aus einem Verse des Dante sehen, welche die rege Imagination des Vasari getroffen, und wahrscheinlich mehr, als der Eindruck jenes Gemäldes, ihn bestimmt hat, dem Cimabue eine wichtigere Stellung einzuräumen, als ihm wohl zukommen dürfte.

Allein, wie unentschieden es bleiben möge, ob Vasari es jemals ernstlich gemeint, wo er eine gänzliche Unterbrechung in der Fortübung gewöhnlicher

---

graphen und Localscribenten, deren Titel bey Fiorillo, Geschichte der zeichn. Kste., nachgewiesen.

[1]) Vasari, Giorg. vite de pittori etc. Ed. Giunt. Fir. 1568. 4; vita d'Andrea Tafi. „— — perché tutte quelle (sculture) che fecero in Italia i maestri di quell' età, come s'è detto nel proemio delle vite, furono molto goffe." — Er geht von S. Miniato a Monte aus, welches Gebäude er in das J. 1013 versetzt, und führt als Beyspiel die Kanzel von Guido von Como an, die er im J. 1199 entstehen läßt. — Früher im proemio, p. 78. — la pittura *poco meno, che* spenta affatto — nemlich im eilften Jahrh.

Kunstfertigkeiten anzunehmen scheint, so ist doch so viel gewiß, daß er den Zeitpunct, den Gang, die Umstände und äußeren Veranlassungen des Aufschwunges der neueren Kunst nicht gründlich genug erforscht hatte; daß er vielmehr in dieser Gegend der Kunsthistorie bloßen Wahrscheinlichkeiten und ganz willkührlichen Verknüpfungen gefolgt ist. Unter allen Umständen ist nicht anzunehmen, daß er seine umständliche Jugendgeschichte des Cimabue aus alten Materialien geschöpft habe. Der Schriftgebrauch war um die Mitte des dreyzehnten Jahrhunderts noch nicht so weit verbreitet, daß man schon damals, wie späterhin, Familienereignisse und pädagogische Beobachtungen hätte aufzeichnen mögen; toscanisch schrieb man noch nicht allgemein; wenigstens reichen wenige Denkmale dieser Sprache so weit zurück; lateinisch zu schreiben, setzte eine minder zugängliche Bildung voraus, welche, wo sie erlangt worden, auf öffentliche Geschäfte aller Art verwendet wurde; obwohl auch die lateinische Buchführung und Geschichtschreibung der neuen Staaten von Toscana damals durchhin erst im Entstehen war. Also wird Vasari's Jugendgeschichte des Cimabue, wie die meisten ganz alten Maler, im Durchschnitt seiner eigenen, poetisch angesehen, höchst anmuthsvollen Erfindung angehören; und sogar die angeblich griechischen Lehrmeister des Cimabue, denen ich bisher vergeblich nachgespürt [1], dürften allem Ansehen nach bloß auf Vermuthungen beruhen. Wir wollen seinen Quellen nachspüren, einmal, um zu zeigen, wie flüchtig Vasari sie benutzt; dann aber, und vornehmlich, um zu ermitteln, zu welcher Zeit, aus welchen äußeren Veranlassungen und inneren Gründen der Einfluß der Byzantiner eingetreten; endlich, welche eigenthümlichen Vorzüge oder Mängel die italienische Malerey von daher angenommen habe.

Jener Sage von einer gänzlichen Unterbrechung der italienischen Kunstübung begegnen wir zuerst im Leo von Ostia, einem Schriftsteller des eilften Jahrhunderts. Dieser meldet [2], daß um das Jahr 1070 der damalige Abt des Klosters zu Monte Cassino, Desiderius, aus Constantinopel griechische Musaicisten berufen habe, um die Wölbung über dem Hauptaltare der neuen Kirche, dem Glanze des Werkes entsprechend, auszuzieren. Junge Mönche habe dieser Abt in der Musivmalerey unterweisen lassen, weil man während der vorangehenden fünfhundert Jahre, d. i. seit Einwanderung der Longobarden, in Italien diese Kunstarbeit entweder ganz ausgesetzt, oder doch vernachlässigt hatte [3].

---

[1] Die Angaben, osservatore Fio. T. V. p. 61 s., und Richa, delle chiese di Firenze, werde ich unten zu prüfen Gelegenheit finden. — [2] S. Leo Ost. lib. III. cap. 29. Die ganze Stelle ausgehoben bey Muratori, antt. It. Diss. 24. — [3] Leo l. c. — „Artium istarum ingenium a Quingentis et ultra jam annis magistra Latinitas *intermiserat.*“ — Der Abt habe die Novizen darin unterrichten lassen: ne sane id *ultra* Italiae deperiret.

Meinte Leo etwa das erste, was indeß nicht mit Sicherheit auszumachen ist; glaubte er wirklich, daß in Italien das Handwerk der Musivmalerey in so langer Zeit nicht mehr ausgeübt worden: so irrte er sich, wie schon aus den Thatsachen erhellt, die ich angeführt habe, und mit wenig Mühe vermehren könnte; oder aus der Widerlegung des Muratori[1]), der indeß mit bey weitem zu viel Zuversicht annimmt, daß Leo eben nur so könne verstanden werden. Nun wäre es wohl an sich selbst bey einem Schriftsteller des eilften Jahrhunderts ohne Belang, ob er die Kunstgeschichte ihm entlegener Zeiten falsch oder richtig aufgefaßt habe; denn hierin würden wir ihn unter allen Umständen nicht füglich als Quelle betrachten können, wie Alle wissen, denen historische Forschungen nicht gänzlich fremd sind. Indeß werden wir weder durch den Sinn, noch durch die Stellung der Worte des guten Leo, wie Muratori ihn nennt, so durchaus genöthigt, sie auszulegen, wie bisher meist geschehen ist. Auch neueren Forschern dürfte es ankommen können, einmal, was ihnen durchaus verächtlich scheint, als nicht vorhanden anzusehen, als nicht der Rede werth unberührt zu lassen. Und, da unser Leo die zierliche Kunstarbeit der griechischen Colonie zu Montecassino gleichsam mit Kennerblicken durchgeht[2]); da andererseits, wie wir wissen, die italienische Kunstübung seiner eigenen und der vorangegangenen Zeit so über alles Maß hinaus verwildert war: so liegt uns die Vermuthung nahe genug, daß er nicht habe sagen wollen: ganz ausgesetzt, sondern vernachlässigt.

Allein eben darin, daß Leo die Ueberlegenheit der griechischen Arbeit über die italienische seiner Zeit nach Billigkeit anerkannte, zeigt sich, daß Vasari seine Ansicht vom griechischen Einfluß und von einer vorangegangenen Unterbrechung der italienischen Kunstübung nicht aus diesem Schriftsteller geschöpft hat, welcher zudem damals noch ungedruckt und voraussetzlich nur Wenigen bekannt war. Vasari nemlich weiß die Kunstfertigkeit und den Geschmack der Griechen des Mittelalters nicht tief genug herabzusetzen, und ist sehr weit davon entfernt, die Bewunderung zu theilen, welche Leo für sie gehegt zu haben scheint. Zu dieser Verachtung der byzantinischen Maler, welche, historisch angesehen, sich nicht rechtfertigen läßt, verleitete ihn nicht eigene genauere Vergleichung ihrer Arbeiten mit denen ihrer italienischen Zeitgenossen, sondern Ghiberti, dessen handschriftliches Werk er, nach seiner eigenen Angabe, gekannt und benutzt hat.

Lorenzo Ghiberti, der berühmteste Bildner der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts, fühlte, wie später und mit größerem Glücke Michelagnuolo, den

[1]) Ant. It. Diss. 24. — S. 359 f. der italienischen Version des Vfs. — [2]) Leo l. c. — Quarum artium tunc ei destinati Magistri cujus perfectionis fuerint, in eorum est operibus existimari etc. —

Kützel, universell zu seyn. Wenn er nicht selbst gemalt hat, so machte er doch Entwürfe für Fenstermalereyen, welche man dazumal noch musivisch aus farbigem Glase mechanisch zusammensetzte; woraus Vasari, was seine Flüchtigkeit in ein höchst ungünstiges Licht setzt, die Angabe hervorgedrehet, daß Ghiberti selbst auf Glas gemalt habe[1]). Am weitesten jedoch entfernte sich dieser von seinem eigentlichen Berufe, indem er sich daransetzte, eine betrachtende Kunstgeschichte zu schreiben. Wir besitzen noch immer dieselbe Abschrift, deren Vasari sich bedient, gegenwärtig das Eigenthum der magliabecchischen Bibliothek zu Florenz[2]). Leider besteht der größte Theil dieses Werkes aus einer ganz unbrauchbaren Zusammenstellung aus Uebersetzungen des Plinius und Vitruv; dagegen füllt die neuere Kunstgeschichte, über welche Ghiberti uns so Vieles und Wichtiges hätte mittheilen können, nur wenige Seiten, welche demungeachtet, wie überhaupt, so besonders bey gegenwärtiger Untersuchung von großem Belang sind.

Ghiberti nemlich beginnt diesen Abschnitt seiner Arbeit mit einer gedrängten Uebersicht der Kunsthistorie, vom Verfalle der antiken Kunstbildung bis auf Cimabue, der auch ihm, wie dem Vasari, der aus ihm schöpfte, dazu gedient, die neuere Kunstgeschichte zu eröffnen. Er sagt[3]): „Also zur Zeit des Kaisers Constantin und des Papstes Sylvester überwog der christliche Glaube. Die Abgötterey erlitt so große Verfolgung, daß alle Statuen und Malereyen zerstört, und die Kunst von ihrer alten Würde und Achtbarkeit herabgewürdigt ward. Und so vergingen mit den Statuen, Gemälden, Büchern, auch die Grundzüge und Regeln, welche zu dieser herrlichen und lieblichen Kunst anleiten. Und um allen Anschein des Götzendienstes zu entfernen, verordneten sie, daß alle Kirchen weiß (unbemalt) seyn sollten. Damals ward, wer Bildsäulen und Malereyen machte, mit schweren Strafen belegt; und so ging die Bildner- und Malerkunst verloren und jeder Begriff derselben.

---

[1]) Ghiberti sagt, p. 11 a tergo des Codex der Magliabecchiana, von sich selbst — e *a' pittori* (ho) *disegnato* moltissime cose; — *Disegnai* nella faccia di Sta maria del fiore nell' occhio di mezo l'assunzione di nostra Donna e disegnai gli altri, che sono dallato etc. etc. — Hieraus macht Vasari, der diese Quelle kannte, im Leben des Lor. Ghiberti (Ed. c. P. II. p. 285.): — egli attese, mentre visse, a più cose (Ghib.: poche cose si sono fatte d'importanza nella nostra terra non sieno disegnate ed ordinate da me) e dilettòssi della pittura *e di lavorare di vetro;* ed in Sta Maria del Fiore fece quegli occhj, che sono intorno alla cupola etc. — e così l'occhio della facciata etc. etc. — Zeichnungen und Ideen angeben ist noch nicht malen, und gar in Glas malen. — [2]) Das. Classe XVII. palchetto 1. No. 33. — [3]) Cod. cit. fo. 7. a tergo. In dem einzigen vorhandenen Abdruck dieser Abtheilung des bezeichneten Werks, bey Cicognara, sto. Vol. II. p. 108, ist obige Stelle, welche ich im Kunstblatte 1821, No. 8, S. 30, nachgeliefert habe, ich weiß nicht aus welchem Grunde, ausgelassen worden.

Nachdem es mit der Kunst vorbey war, standen die Tempel unbemalt sechshundert Jahre lang. Die Griechen begannen, die Kunst mit größter Ungeschicklichkeit wieder auszuüben. In eben dem Maße, als die alten Griechen darin geschickt waren, zeigten sie sich in diesem Zeitalter geistlos und roh [1])."

Durch neuere Untersuchungen ist es bekannt, daß bey weitem nicht alle Kunstwerke des Alterthums durch christliche Eiferer, wenn nicht Frevler, zerstört worden sind; anderntheils haben die Verfolgungen christlicher Andachtsbilder, welche Ghiberti offenbar mit jenem früheren Ereignisse vermischt und verwechselt, nur im oströmischen Reiche, und auch dort nur vorübergehend, statt gefunden; und aus vielen Umständen erhellt, daß nicht einmal während des Bildersturmes die Kunstübung je so gänzlich abgebrochen worden. Freilich werden wir dem trefflichen, doch ungelehrten Künstler diese Täuschungen nachsehen dürfen; minder jedoch den Vasari entschuldigen können, daß er bey so viel höherem Stande der historischen Forschung und Gelehrsamkeit, bey eigener, anschaulicher Bekanntschaft mit so mancherley Denkmalen des früheren Mittelalters, dennoch jene groben Irrthümer nachgeschrieben, gleichsam gegen sein besseres Wissen, so daß der Argwohn sich aufdrängt, er habe entweder nur einen bequemen Eingang gesucht, oder die eben nicht anziehende Untersuchung und Darstellung des dunkleren Mittelalters rund abschneiden wollen.

Ueber diese Seite der oben übertragenen Stelle ist denn nun allerdings kein Wort mehr zu verlieren, da sie in unseren Tagen für Niemand verfänglich seyn, Niemand so leicht noch verleiten wird. Wichtiger indeß ist, was Ghiberti über die Malerey der neueren oder mittelalterlichen Griechen anmerkt, weil hierin der eigentliche Grund der Geringschätzung neugriechischer Kunstarbeiten verborgen liegt, welche durch das Mittelglied der älteren Malerleben des Vasari besonders bey den italienischen Forschern sich festgesetzt hat. Bemerken wir auch hier die Flüchtigkeit, mit welcher Vasari die Quellen der älteren Kunsthistorie zu benutzen gewohnt war. Ghiberti nemlich setzt allerdings die Kunstfähigkeit der neueren Griechen in Vergleich der alten ziemlich tief; und wem könnte es wohl in den Sinn kommen, die eine Kunstepoche der anderen gleichzustellen? Doch erhellt schon aus den Lobsprüchen, welche er dem Duccio von Siena [2]) ertheilt, einem Maler, dem er, vollkommen zutreffend, neugriechische Manier beylegt, daß er die letzte nur verhältnißmäßig, und keinesweges unbedingt gering

[1]) Vergl. Vasari, proemio delle vite, p. 80, wo der Stoff der Darstellung offenbar aus obiger Stelle entlehnt ist. — [2]) Ghiberti, cod. c. fo. 9. a tergo. — „Fu in Siena ancora Duccio, el quale fu nobilissimo. *Tenne la maniera Greca.* E di sua mano la tovola maggiore del Duomo di Siena. — Questa tavola fu fatta molto eccellentemente, e doctamente; é magnifica cosa e (egli) fu nobilissimo pittore."

schätzte. Vasari aber riß Ghiberti's Worte aus ihrer Verbindung, und gab ihnen hiedurch einen neuen Sinn; worin Andere ihm wiederum blindlings nachgefolgt sind, ohne jemals von neuem zu untersuchen, wie sich wohl die Kunstfertigkeit der mittleren Griechen zu jener der westlichen Europäer derselben Jahrhunderte verhalten möge.

Die gedoppelte Frage, ob die neueren Griechen jemals auf die Kunst der Italiener eingewirkt, worin diese Einwirkung bestanden, welche Förderung, oder auch welcher Aufenthalt der neueren Kunstentwickelung daraus erwachsen sey, ist doch nicht wohl so ganz zu erledigen und zur Entscheidung zu bringen, ehe wir die eigenthümlichen Vorstellungen, Manieren und Handhabungen der neueren Griechen um etwas schärfer aufgefaßt haben, als gewöhnlich von denen geschieht, welche den Einfluß der Byzantiner annehmen oder bestreiten. Denn die italienischen Forscher, welche Nationaleitelkeit, nicht selten wohl auch die unbewußte Nachwirkung kirchlicher Gegensätze und Feindseligkeiten, gegen alles Griechische im Voraus einnimmt, pflegen griechisch zu nennen, was ihnen unter den Denkmalen des höheren Mittelalters über alles Maß hinaus roh zu seyn scheint, und eben daher, aus Gründen, welche ich bereits ausgeführt habe, voraussetzlich immer italienisch ist. In Deutschland dagegen liebt man Jegliches byzantinisch zu nennen, worin die späteren, erst in den bildnerischen Verzierungen der gothischen Baukunst entwickelten, Eigenthümlichkeiten der deutschen Schule noch nicht hervorsprechen. Dieser ältere, senkrechte, ruhige Styl der deutschen Bildnerey ist indeß, wie wir wissen, mit wenig Ausnahmen, durch andere Mittelglieder aus dem Style der altchristlichen Bildnerey entstanden, und, wo die eigenthümlichen Merkzeichen byzantinischen Geschmackes fehlen, ist nicht wohl anzunehmen, daß Vorstellungen oder Gewöhnungen des christlichen Alterthumes gerade auf dem weiteren Wege in die Kunst des westlichen Europa eingedrungen seyen. Eben so irrig ist es aber, die Byzantiner des höheren Mittelalters nach jenen rohen, mit geistloser Fertigkeit behandelten Andachtsbildern neuerer Jahrhunderte zu beurtheilen, welche in Rußland, oder im türkischen Reiche, noch täglich in großer Menge angefertigt werden. Allerdings werden diese Bilder noch immer nach Durchzeichnungen und Patronen gemalt, welche ursprünglich aus Erfindungen des Alterthums entnommen sind; ihre Ausführung indeß gestattet keine Vergleichung mit jener der älteren Zeiten; nicht zu gedenken, daß man sich im Verlaufe der Jahrhunderte immer weiter von seinen Urbildern entfernt, immer mehr aller eigenen Erfindung entschlagen hat, welcher letzten das griechische Mittelalter noch keinesweges so gänzlich entsagt hatte. Ueberhaupt bewirkte die Eroberung und Schädigung Constantinopels, im Jahre 1204, das darauf erfolgende Zwischenreich fränkischer und griechischer Usurpatoren, wenigstens in

Bezug auf die Kunstübung, einen tiefen Einschnitt in die frühere, der chinesischen vergleichbare, Bildung des östlichen Reiches. Und gewiß gehen die wirklich werthvollen, zierlich, und nicht ohne alles Kunstgefühl beendigten Miniaturen solcher Handschriften, welche ich gesehen und untersucht habe, nur selten über diesen Zeitpunct hinaus, wenn sie nicht etwa durchhin in älteren entstanden sind, was bisweilen nicht mit voller Sicherheit auszumachen ist. Doch, selbst wenn es auszumachen wäre, daß in den griechischen Kunstarbeiten bis zur türkischen Eroberung einiges Gute sich bewahrt habe, so würde uns an dieser Stelle, wie wir unten sehen werden, doch einzig Solches angehen, was bis zum Anbeginn des dreyzehnten Jahrhunderts gemacht, geübt oder geleistet worden.

Das Unterscheidende der griechischen Kunstübung des Mittelalters liegt, wie wir uns aus einer früheren Entwickelung entsinnen, nicht etwa in solchen Vorstellungen, welche schon im Alterthume des Christenthums künstlerisch aufgefaßt worden. Allerdings wird es auch zu Anfang der neuen Kunstepoche, im vierten und in den folgenden Jahrhunderten, Schulen gegeben haben, welche vor anderen durch Talent sich auszeichneten, und durch äußere Begünstigung gehoben wurden; und besonders von den Griechen dürfen wir voraussetzen, daß sie sich früh auch in christlichen Darstellungen hervorgethan, sowohl in Ansehung der Nationalanlage für anschauliche Auffassung sittlicher Verhältnisse, als auch, weil, nach Einwanderung der Barbaren in die westlichen Provinzen, im östlichen Reiche, vornehmlich unter Justinian I., aber auch unter den nachfolgenden Kaisern, die Künste der alten Welt, so viel noch an ihnen war, mit größerem Nachdruck betrieben und mit Aufwand gefördert wurden. Indeß fehlt es uns über die örtliche Entwickelung der altchristlichen Kunstideen an genauer und ausführlicher Kunde, und es dürfte gewagt seyn, vor den Verheerungen des gothischen Krieges, oder vor Einwanderung der Longobarden in Italien, eine andere Entwickelung der Handhabungen, des Geschmackes, des Geistes altchristlicher Kunst anzunehmen, als in den östlichen Provinzen oder im neuen Mittelpuncte des römischen Reiches. Wenn nun auch Italien in Folge erwähnter Ereignisse seit dem sechsten Jahrhunderte an Bevölkerung und Hülfsmitteln verarmte; wenn auch von nun an die Griechen in technischen Vortheilen unwiederbringlich und für lange Zeit den Vorsprung gewannen; so war doch damals die Zeit schon längst vorüber, in welcher die ältesten Vorstellungen der christlichen Kunst gleichsam in den antiken Formen wieder ausgegossen, die Figuren noch antik gewendet, die Stellungen und Gebehrden, wie endlich selbst der Styl der Darstellung den Gebilden des classischen Alterthums nicht unähnlich entworfen wurden. Dem römischen Weltreich gehören, wiederhole ich, die ältesten Kunstgebilde der Christen; und da diese in beiden Hälften der Christenheit, wenn

auch mit verschiedenem Erfolge, bis auf sehr neue Zeiten unablässig nachgebildet worden; so wird das Vorkommen solcher Vorstellungen an und für sich noch keinen Unterschied begründen können. Diesen werden wir vielmehr theils in der Manier aufsuchen müssen, in welcher überlieferte Vorstellungen auf der einen Seite von den Griechen, auf der andern von den Italienern nachgeahmt oder neu aufgefaßt wurden, theils in Solchem, so nicht früher, als im Verlaufe des Mittelalters, theils im östlichen Reiche, theils in Italien und im Westen überhaupt, ganz von neuem ergriffen, und unter die Gegenstände bildlicher Darstellungen aufgenommen worden.

Versuchen wir zunächst auszumachen, worin die Manier italienischer und griechischer Künstler sich unterscheide. Bey dieser Untersuchung ist es uns förderlich, daß wir bereits aus einer früheren Darlegung mit der Form bekannt sind, welche die äußerste Entartung der Kunstfertigkeiten in Italien angenommen; daß wir wissen, wie man in diesem Lande während des zwölften Jahrhunderts kaum begonnen, die Umrisse wiederum zu füllen, sonst des Helldunkels noch durchaus entbehrte, dicke Umrisse sehen ließ, und im Allgemeinen zu einer widrigen Kürze der Proportion hinüberneigte. Wir lernen aus einem Gemälde der öffentlichen Gallerie zu Siena, daß diese rohe Manier in Toscana mindestens bis auf das Jahr 1215 noch in Gebrauch gewesen.

Auf diesem Gemälde, welches nach dem Katalog der Gallerie, S. 18, in der Kirche S. Salvatore della Berardenga gefunden worden, liest man am Rande:

+ ANNO DNI MILLESIMO: CC. XV: MENSE NOVEMBRI:
HEC. TABVLA. FACTA. EST:

In der Mitte der Tafel, welche von mäßiger Höhe, größerer Breite, sitzt eine flach erhobene Gestalt, welche gleich dem übrigen übergypst und mit Gold und Farben bemalt ist, Christus in Glorie, an den vier Ecken die bekannten Zeichen der Evangelisten; alles in der Anordnung, jenem Blatte des oben bezeichneten Bibelcodex von Monte Amiata nicht unähnlich. Außerhalb der Glorie liest man: IHS; — das gegenüberstehende Monogramm ist erloschen; die griechische Abkürzung darf uns hier nicht befremden, da sie seit den ältesten Zeiten auch in der lateinischen Kirche üblich, vielleicht durch ihre fremdartige Erscheinung dunkler und heiliger war[1]). Zu beiden Seiten dieser, die ganze Höhe der Tafel

[1]) Nach den bekannten Monogrammen: ☧ oder IHC. XPC, haben Verschiedene geglaubt, bey italienischen Malereyen ihren griechischen Ursprung bestimmen zu können. Diese Monogramme und Zeichen waren indeß seit den ältesten Zeiten bey lateinischen Inschriften und in anderen Denkmalen des Westens in Gebrauch geblieben, wie man in Ermangelung eigner Anschauung aus Bosio, Boldetti, Ciampini und anderen erlernen kann. — Aus nachstehendem Beyspiel erhellt, daß solche Abkürzungen

durchmessenden Gestalt, ist der übrige Raum dreyfach abgetheilt; zur Linken sieht man darauf drey Geschichten, in denen Christus jedesmal am Kreuze; vielleicht sollen diese Bilder verschiedene der Handlungen und Reden andeuten, welche, nach den Evangelien, während der Kreuzigung stattgefunden. Zur Rechten blieb mir der Gegenstand der Darstellungen undeutlich; die mittlere ist vielleicht die Erweckung des Lazarus.

In diesem Bilde nun sind die Figuren kurz, die Charaktere deutlich, aber roh, die Kleidungen größerentheils, wenn wir die mittlere Gestalt ausnehmen, nicht herkömmlich, sondern barbarisch. Die Arbeit ist sehr unvollkommen, obwohl schon etwas verschmolzener, als jene der Bilder des Gekreuzigten von jenem umbrischen Meister Alberto; die Umrisse noch immer dunkelfarbig, breit und stark in die Augen fallend; obwohl sie in der erhobenen Figur schon mehr untergeordnet worden, als früherhin zu geschehen pflegte.

Die barberinische Bibliothek zu Rom bewahrt eine Abschrift der Psalmen Davids, welche nach einer Angabe im Buche selbst im Jahre 1177 geschrieben, also jenem Altargemälde beinahe gleichzeitig ist[1]). Auch die Schrift, selbst die Goldgründe der Miniaturen, bezeugen dieses für neugriechische Malerey bereits etwas vorgerückte Alter. Unter den Miniaturen sind die beiden ersten minder bedeutend, obwohl der antike Schnitt der Bekleidung von hochalterthümlichem Ursprung zeugt. Das dritte Bild indeß gehört zu den ausgezeichneteren Denkmalen mittelalterlicher Kunstfertigkeit; die Figur des David, welche das ganze Blatt ausfüllt, ist schon an sich selbst sehr lobenswerth, der Kopf aber von großer Schönheit des Charakters, von ungemeiner Feinheit in der Ausbildung der Züge. Das vierte Bild, die Anfangsvignette des zweyten Blattes, gehört wiederum zu den bemerkenswerthesten Proben altchristlicher Auffassungsart, welche in den griechischen Handschriften so oft in wunderbarer Reinheit hervortritt. David, der königliche Sänger, in einer aufgeschürzten Tunica mit leicht umgeworfenem Mantel, in einem Haine, neben ihm eine weibliche Figur, beide mit Nimbus versehen; hinten ein Gemäuer, über dem eine Figur hervorschaut,

häufig aus bloßer Ehrfurcht vor dem Herkömmlichen, ohne eigentliches Verständniß nachgebildet wurden. — In S. Bartolommeo, auf der Tiberinsel zu Rom, befindet sich an der Einfassung des heil. Brünnleins vor dem Hauptaltare ein Christus, als Weltlehrer, von hochmittelalterlichem Ansehen. Im Felde zu beiden Seiten dieser Figur: + OC IPVS — was offenbar durch Versetzung der Buchstaben aus XPOC IVS. entstanden ist, in welcher letzteren Abkürzung die lateinische Endung wiederum aus Mißverständniß und willkührlicher Deutung das gewöhnliche $\overline{\text{IHC}}$. scheint verdrängt zu haben. — Ein anderes ist es mit dem: $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\text{Y}}$, welches meist auf griechischen Ursprung hindeutet, weil die Darstellung selbst neuer ist. Siehe oben.

[1]) Barberina codd. graeci. No. 202.

gleich als zu horchen. Unten ein Flußgott, dem der Gesang nicht minder süß zu lauten scheint. Die äußere Erscheinung dieses Bildes ist durchaus antik, die Ausführung aber von ungemeiner Feinheit. Das fünfte ist unbedeutend, das sechste, zum Blatte 221, die Ersäufung der Aegypter im rothen Meere, zeigt schöne Bewegungen, gute Gewandmotive, feine Köpfe.

Doch werden wir bey Anerkennung des verhältnißmäßigen Kunstwerthes der byzantinischen Arbeiten die Bildnerey, vornehmlich aber einige die Mitte haltende Metallarbeiten, das Niello und den Schmelz, von der Malerey unterscheiden müssen, welche um diese Zeit sich günstiger zeigt als jene. Allerdings scheint die Bildnerey im östlichen Reiche minder schnell zum Unbedeutenden und Rohen gesunken zu seyn, als in Italien, wo wir sie bereits seit dem vierten Jahrhundert erlöschend gesehen. In Constantinopel wurden bis in sehr späte Zeiten herab den Herrschern[1]) und anderen hervorleuchtenden Menschen[2]) an öffentlichen Plätzen Statuen errichtet, über deren Werth oder Unwerth allerdings nicht mehr zu entscheiden ist; doch erwecken die Münzen derselben Zeit, deren Gepräge bekanntlich höchst barbarisch ist, keine ganz vorteilhafte Meinung von ihrer Schönheit und Ausbildung. Ein Vorzug indeß blieb den Griechen höchst wahrscheinlich auch in dieser Kunstart zu eigen; Zierlichkeit nemlich und Nettigkeit der Arbeit. Diese wenigstens fand ich bisher an allen bildnerisch gezierten Altartafeln, Bücherdeckeln, Diptychen, welche aus verschiedenen Epochen des griechischen Mittelalters auf Bibliotheken und in Sammlungen bewahrt werden. Als besonders zierlich geschnitzt erschien mir unter diesen jenes mehr beachtete Triptychum des christlichen Musei der Vaticana, welches in Ansehung der Inschriften in reinen, unverzogenen, nicht accentuirten Buchstaben einem älteren Abschnitte der neugriechischen Kunsthistorie beyzumessen ist. Im Hauptfelde dieses kleinen Werkes, dessen Stoff gutes Elfenbein mit mancherlei Vergoldung, sieht man oberwärts Christus als Weltlehrer auf einem schwerfälligen, schon etwas fremdartigen Sessel, dessen reicher Blätterschmuck indeß noch immer antike Vorbilder verräth. Die linke Hand ruht auf einem großen Buche, welches bekanntlich schon im Alterthume christlicher Kunst eine feste Bedeutung erhalten; die rechte segnend aus dem Pallium hervorgestreckt, woher jene von Alters her beliebte gerade Falte entsteht, welche wohl aus den Sitten classischer Zeiten ihren Ursprung genommen. In so weit ist alles hochalterthümlich; dagegen haben die beiden erwachsenen Engel hinter dem Throne, mit ihren fein ausgeschnitzten Flügeln, bereits ein mittelalterliches Ansehen. Zu beiden Seiten Johannes der Evangelist, hier bärtig, und die Jungfrau in römischer Matronen-

---

[1]) Heyne, serioris ant. opp. sub Imp. Byz. (Comm. Goett. Vol. XI.) Sect. I. p. 44. ss. — [2]) Ib. Sect. II.

tracht, doch mit vergoldeten Trobbeln am Saume des Schleiermantels, die mir sonst nirgend aufgefallen. Beide Figuren wenden die eine Hand flehend zum Heiland, und in diesen und in anderen Extremitäten des Werkes zeigt sich, ungewöhnlich genug, etwas mehr Feinheit und Regel, als selbst in den Köpfen. In dieser oberen sich selbst erklärenden Abtheilung finden sich keine Inschriften.

Hierauf folgt eine Querleiste, in welcher fünf Büsten in runden, vorspringenden Einfassungen; die eine hat die Beischrift: Ⓐ ΦΙΛΙΠΠΟC. Vier andere Köpfe in derselben Höhe an den Seitenflügeln. Darauf endlich ein größeres Feld, in welchem fünf Apostel in typisch-antiker Bekleidung, unter denen der Charakter der Heil. Peter und Paul sehr kenntlich. Diese sind an und für sich recht schöne Figuren; ihre Namen stehen im Felde, bey senkrechter Sellung der Buchstaben.

Ich übergehe die Gegenstände der Flügel und Rückseiten dieser kleinen Altarverzierung, weil das Angeführte hinreichen mag, die Kunststufe zu bezeichnen, welche das Ganze einnimmt, und es wird schon aus diesem Beyspiele deutlich seyn, daß die griechische Bildnerey des Mittelalters, wie sie auch an sich selbst beschränkt und bedingt seyn mochte, doch immer noch sehr weit von der Rohigkeit der italienischen entfernt war, auf welche wir oben einige unwillige Blicke gerichtet haben. Minder vorteilhaft erscheinen allerdings die Schmelzarbeiten der Griechen, deren wir größere und kleinere die Fülle besitzen. Diese entsprechen jenem Schnitzwerke in einer einzigen Beziehung, in der übermäßigen Verlängerung der Gestalten, welche, mit Ausnahme einiger Malereyen in Büchern, oder des kleinen Musives im Schatze der Johanniskirche zu Florenz, auf welches wir zurückkommen werden, ein allgemeines Kennzeichen griechisch-mittelalterlicher Kunst ist, ein sicheres Merkmal zugleich der Unterscheidung von eigenthümlich Italienischem, welches, wie gezeigt worden, weit über das Mögliche hinaus sich zum Kurzen zu neigen pflegt.

Die ehernen Thore S. Pauls vor Rom, die ähnlichen der Hauptkirche zu Amalfi, welche beide gegen Ende des eilften Jahrhunderts zu Constantinopel angefertigt worden[1]), übertreffen an Ausdehnung alle andere Beyspiele jener merkwürdigen Verbindung der Niello und Schmelzarbeit, welche damals in Griechenland verfertigt, und als Gegenstand der Pracht waarenartig in das westliche Europa eingeführt wurde. Kleinere Arbeiten dieser Art, welche überall das Gepräge des Mittelalters tragen, finden sich häufig in den größeren Museen; verschiedene schon in dem mehrgenannten der Vaticana; das Kreuz aus

[1]) Nach den Inschriften, welche in verschiedenen gelehrten Werken abgedruckt und erläutert worden sind, wurden wenigstens jene der Paulskirche im Jahre 1070 angefertigt.

dem Domschatze zu Bamberg[1]) wohl zu München in der Schatzkammer, welche mir niemals zugänglich gewesen; andere sind mir an den Deckeln auch lateinischer Handschriften vorgekommen, vornehmlich, wo der Geschmack in den getriebenen Arbeiten, welche sie an solchen Stellen zu umschließen pflegen, dem neugriechischen verwandt war, wie in dem emmeramischen Evangeliario der kön. Bibliothek zu München, welches Arnulph dem Stifte verehrt haben soll. Andere werden sich an anderen Stellen finden; nirgend aber, wie ich aus den Beyspielen schließe, die mir zu Gesichte gekommen, dürfte sich darin einige Spur des feinen Kunstgefühles, der Nettigkeit und Zierlichkeit entdecken lassen, welche die Miniaturen, die Musive, sogar noch die Schnitzwerke des griechischen Mittelalters auszuzeichnen pflegt. Besonders roh ist oder war die Zeichnung der kleinen Figuren an den Thoren S. Pauls, die vielleicht im letzten Brande untergegangen sind, oder schon früher in der Wiederherstellung, welche man beabsichtete, als ich Italien verließ. Die Köpfe waren durch Schmelzarbeit ausgefüllt, welche, wenn wir sie nach einigen Stellen, an denen sie hängen geblieben, beurtheilen dürfen, durchhin roh und verflossen gewesen, wie an den übrigen mir bekannten Kunstarbeiten dieser Art, Zeit und Gegend. Obwohl diese Köpfe schon an sich selbst sehr in die Länge gezogen waren, so mochten doch überall zehn bis dreyzehn Kopflängen auf die Gestalten gehen, welche mithin sogar unter byzantinischen Arbeiten durch Hagerkeit sich auszeichneten.

Wenn wir nun diese roheren Fabrikate ausnehmen, und zugleich von allen bildnerischen Versuchen der Byzantiner im Allgemeinen voraussetzen, daß sie den malerischen durchhin um einige Stufen nachgestanden; so werden wir uns unbedenklich der Bewunderung ihrer älteren Malereyen hingeben können. Größere musivische Werke, Wandmalereyen und Tafeln kann ich allerdings nicht anführen, noch weniger genau bezeichnen; kleinere indeß die Fülle, deren Erhaltung wir höchst wahrscheinlich nur ihrer Tragbarkeit und Verpflanzung in gesittete Länder zu verdanken haben.

Unbedenklich gebe ich unter diesen, da jene Rolle der Vaticana, mit geistreichen Zeichnungen aus der Geschichte des Josua, schon oben berührt worden, dem musivischen Kalendario den Vorrang, welches gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts von einer venetianischen Dame, der Wittwe eines byzantinischen Kämmerlings, dem Schatze der Johanniskirche zu Florenz gegen eine ansehnliche Leibrente überlassen worden[2]). Es besteht aus zwey kleinen Tafeln von

---

[1]) S. v. Murr, Beschreibung von Bamberg; oder die Bollandisten, vita S. Hinrici, wo sogar eine Abbildung, so gut sie ausgefallen. — [2]) S. Gori, mon. Basil. Bapt. Flor. p. 23. IV. 4. Die Dame hieß Nicoletta de Grionibus. Ihr Gemahl war früher des Joh. Kantacuzenus Kämmerling gewesen. Das Kunstwerk soll er aus der kais. Kapelle empfangen haben, wie man vielleicht nur ins Blaue hinein behauptet.

zierlichstem Musiv, welches in ästhetischer, wie in kunsthistorischer Beziehung für uns von höchster Wichtigkeit ist. In ästhetischer, weil es in solchen Theilen, wo hochalterthümliche Vorbilder dem Künstler zu Hülfe kommen, Vortheile der Anordnung und der Charakteristik zeigt, welche in der neueren Malerey erst von Raphael wiederum genutzt, und allerdings unendlich gefördert worden. Namentlich in der Wendung der Augen, im Benutzen des weißen Localtons in den Winkeln seitwärts gerichteter Augensterne, ist es dem Künstler gelungen, Betroffenheit, Schauer und innere Bewegung des Gemüths bey viel äußerer Ruhe auszudrücken. In kunsthistorischer und typologischer Beziehung ist es wichtig, theils weil das Kreuz und die Geburt des Heilands, Vorstellungen und Erfindungen barbarischer Zeiten, den Aufdruck derselben auch hier nicht verläugnen; theils weil in anderen hochalterthümlichen Vorstellungen, etwa in der Wiederbelebung des Lazarus, der allgemeine Charakter bey weitem classischer ist, als irgend in italienischen Denkmalen des vierten und fünften Jahrhunderts; theils endlich, weil die Glorie in der Transfiguration, ich weiß nicht durch welches Mittelglied, dieselbe ist, welche Raphael dem Entwurf nach in sein berühmtes Altargemälde aufgenommen.

Gori hält dieses Werk in Ansehung seiner freilich nicht so durchgehenden Aehnlichkeit mit dem bekannten Menologio des Basilius Porphyrogennetos, für Arbeit des zehnten Jahrhunderts. Wir werden annehmen dürfen, es sey unter allen Umständen nicht so gar viel jünger. Denn der Beschlag von getriebenem, vergoldetem Silber ist in einem rohen, zum Orientalischen sich hinneigenden Geschmacke verziert und emaillirt; dieser indeß hat auch im östlichen Reiche schwerlich den vorgothischen und gothischen Baugeschmack überdauert, welcher bekanntlich im dreyzehnten und folgenden Jahrhundert auch in den Orient eingedrungen. Aus dem Alter der Einfassung würden wir auf ein verhältnißmäßiges Alter des Musives zurückschließen dürfen, da jenes sicher für dieses gemacht worden, wohl unter Umständen neuer, doch gewiß nicht älter ist, als das Werk selbst.

Der Gegenstand der einzelnen Darstellungen, welche auf bestimmte Kirchenfeste sich beziehen, ergiebt sich schon aus den elenden Abbildungen bey Gori, aus denen Niemand wähne, den Charakter der Arbeit, das Kunstverdienst weder im Allgemeinen, noch in den besonderen Bezeichnungen und Darstellungen beurtheilen zu können. Wie wollte man darin die wunderbare Schönheit der Gestalt, Bewegung, Gewandung, oder das herrliche Antlitz des Heilandes erkennen, wo er den Lazarus erweckt; oder auch in demselben Bilde die schönen, richtig verstandenen Falten, die ausdrucksvollen Köpfe sogar in den minder gelungenen Figuren der Schwestern, welche vor Christus zu Boden fallen? Nur

im Bilde des Gekreuzigten dürfte jene rohe Nachbildung genügen, um hinreichend darin wahrzunehmen, wie die Griechen diese Vorstellung bey weitem materieller aufgefaßt hatten, als die kunstloseren Italiener; wie sie, an grausame Strafen gewöhnt, eben nur das körperliche Leiden ausdrücken wollten durch Senkung des Hauptes, vornehmlich durch seitwärts ausgesenkten, starken, geschwellten Leib, und eben hiedurch ihrem Kruzifix ein widriges und gemeines Ansehen gaben, welches, wie wir sehen werden, vorübergehend auch in die italienische Malerey sich eingedrängt hat, und dort überall, wo es vorkommt, noch obwaltende Nachahmung byzantinischer Muster beurkundet.

Das Menologium des zehnten Jahrhunderts, in der Vaticana, mit welchem Gori das florentinische Kalendarium verglichen, enthält eine große Zahl vortrefflicher Miniaturen, welche indeß stellenweise, ich weiß nicht zu welcher Zeit, etwas wieder angefrischt worden. Der Aufgabe nach sind diese kleinen, fleißig ausgeführten Darstellungen etwas zu gleichartig; in der Zusammenstellung der Henker und Märtyrer, etwa in der Enthauptung der Heil. Eudoxius, Romulus und Anderer, entwickeln die Künstler indeß höchst wahrscheinlich viel eigene, gewiß nicht unglückliche Erfindung. Die stehende Figur des heil. Gregorius hat einen schönen Kopf, die Wendung des Hauptes in einer anderen, ruhenden Figur ist gut verstanden; die Erzväter Abraham, Isaac und Jacob in antiker Gewandung, wohl auch nach altchristlichen Mustern, sind schöne Figuren, deren Köpfe indeß, bis auf den mittleren, stark wieder aufgefrischt. Auch das architectonische Beywerk neigt sich zum Antiken, woraus indeß nicht wohl auf den Zustand der Baukunst jener Zeiten zurückzuschließen ist.

An dieses Werk schließt sich, dem Verdienste nach, eine Handschrift des eilften Jahrhunderts [1]), in welcher miniirte Bilder, unter denen der Prophet Jeremias schon vor Jahren einer Abhandlung beygegeben worden, welche die Grundzüge der vorliegenden in sich einschließt [2]). Diese Figur ist, eben wie die seitwärts angedeutete des Heilandes, dem Entwurf nach altchristlich; doch offenbar Copie nach Copieen, da sowohl im Gefälte, als in den Füßen und Händen viel ursprünglich richtige Andeutungen durch mechanische Umbildungen entstellt sind. Bemerkenswerth ist in dieser Malerey der ganz gleiche, stark vergoldete Grund, der Rand, dessen Zeichnung classische Erinnerungen, dessen buntfarbige Ausführung aber, mit dem Goldgrunde zusammengehalten, von orientalischer Lust an Glanz und Buntheit zu zeugen scheint. In einer anderen Handschrift derselben Sammlung [3]), welche um etwas älter zu seyn scheint, als jene, befinden sich verschiedene Miniaturen von geringer Ausdehnung, unter denen ich

[1]) Bibl. Medic. Laurentiana. Plut. V. Cod. IX. catena in IV. Prophetas majores. — [2]) Kunstblatt, 1821, No. 7. — [3]) Laurent. Plut. V. No. 38. biblia, graece.

die vordere, Gott den Vater, der das Licht in die Finsterniß sendet, ebenfalls in einer ziemlich zutreffenden Abbildung bekannt gemacht[1]). Auf dem vierten Blatte des Codex sieht man ein anderes Bild, die Erschaffung der ersten Menschen, in zwey übereinander stehenden Abtheilungen, auf goldenem Felde. Auch diese Gebilde scheinen in anderen und besseren Zeiten entworfen zu seyn, da die Ausführung der Idee nicht durchhin entspricht. Der Sündenfall, auf dem sechsten Blatte, ist so beschädigt, daß man daran kaum mehr, als die symbolischen Flüsse erkennt.

In derselben Sammlung finden sich andere griechische, wohl ausgezierte Handschriften; unter diesen ein Codex der Evangelien in großen, hie und da verschlungenen Charakteren, den Bandini ins eilfte Jahrhundert versetzt, Lami hingegen für Arbeit des neunten oder zehnten hält[2]). Die Miniaturen dieser Handschrift sind ausgezeichnet. Auf dem ersten Blatte sitzt Johannes der Evangelist auf einem Sessel von überladener Form; Sitz und Stellung bequem; die Gewandung gut entworfen, doch mager ausgeführt. Der Charakter des aus dem Bilde herausgewendeten Antlitzes ist schön, der Blick begeistert, die Bezeichnung der Züge wohlverstanden. Auf dem zweyten Blatte befindet sich eine seltsam pedantische Vorstellung, deren Erfindung offenbar dem griechischen Mittelalter angehört. Jesus nemlich, der sehr magistralisch an seinem Pulte steht, belehret, aus einem aufgeschlagenen Buche, die Apostel, an deren Spitze Petrus und Paulus. Der Entwurf des Gewandes ist in diesem Stücke durchhin gut; die Charaktere der Apostel sind schön, ihre Gestalten indeß sehr dürre und schlecht ausgeführt. Sie tragen weiße Schweißtücher um den Hals, was ihr gutes Ansehen nicht eben erhöht. Jesus wird uns durch den Nimbus und das gewöhnliche $\overline{\text{IC}}$. $\overline{\text{XC}}$. bezeichnet; die Apostel haben indeß weder Nimbus noch Schrift. Das Verkümmerte und Pedantische in der Auffassung dieses Bildes erklärt sich wohl daher, daß bey den Griechen vornehmlich Mönche die kirchliche Malerey zu betreiben pflegten. Auf dem dritten Blatte ist Matthäus, ein schöner, treuer Charakter; das vierte Blatt, auf welchem der heil. Lucas, ist minder gerathen, die Gestalt verbogen, die Ausführung fast verkrüppelt. Wäre dieses Bild etwa von anderer Hand? — Auch in diesen Darstellungen giebt Buntheit und Flachheit der Behandlung den Randverzierungen, obwohl sie aus antiken Zügen entstanden sind, ein etwas morgenländisches Ansehen[3]).

Ueberhaupt war, wie wir nicht übersehen dürfen, dasselbe Volk, an dessen technischer Ueberlegenheit die aufstrebende Kunst des neueren Italiens eine so

---

[1]) Kunstblatt, 1821. — [2]) Lami, de erud. Apostolor. ed. vet. Flor. 1766. 4. p. 793. — [3]) Meine Aufgabe ist die Beleuchtung der italienischen Kunsthistorie; wer die griechische des höheren Mittelalters ausführen wollte, würde seine Forschungen weiter ausdehnen müssen, als ich selbst bezweckt und erreicht habe. Doch zeigt es sich schon

mächtige Stütze gefunden, doch in Hinsicht auf seine sittlich-geistige Entwickelung ein barbarisches. Seine technische Ueberlegenheit beruhete nicht sowohl auf thätigem Streben nach Vollendung, als vielmehr auf dem zufälligen Umstande, daß im östlichen Reiche das städtische Leben sich erhalten, und unablässig Reibungen und Aufmunterungen des Kunstfleißes hervorgerufen hatte, welche im Westen nicht stattfinden konnten, nachdem germanische Einwanderer dort überall ländliche Sitten verbreitet hatten, wodurch auch solche Städte, deren Stätte bewohnt geblieben, allgemach ihre Bedeutung einbüßten. Zudem blieb den griechischen Künstlern, bey größerem Reichthum an Vorbildern, oder an Gegenständen der äußerlichsten Nachahmung, mehr Wahl, mithin, wenn auch nicht eben die Lust und Fähigkeit eigener Erfindung, doch mindestens die Möglichkeit, schon Vorhandenes umzustellen und Getrenntes neu zu vereinigen. Doch, wo es galt, in der Wirklichkeit für neue Vorstellungen neue Typen aufzufinden, oder in äußeren Verzierungen, Einfassungen oder Gründen der Bilder eigene Wahl und Erfindung zu zeigen, verräth sich überall in ihren Arbeiten die Hülflosigkeit ihres Geistes, die Rohigkeit ihres Geschmackes. Die Charaktere mittelalterlicher Heiligen sind in ihren Gemälden durchgehend grell und leer, die Bekleidungen verunstaltet durch Gehänge von Schmuck und Gewand, welche schon seit dem sechsten Jahrhundert in die Lebenssitten der neueren Griechen, wohl aus dem nahen Orient, sich eingedrängt haben. Die Handlungen und Zusammenstellungen, welche spät, in schon barbarischen Zeiten, in den christlichen Bilderkreis eingerückt worden, das Kruzifix, die Jungfrau mit dem Kinde und andere, sind durchhin von allem Geist und Gefühl entblößt, und, äußerlich angesehen, auch völlig geschmacklos. — Merkwürdig ist es, daß unter den späteren Erfindungen die Auffassung des Anachoretenlebens naiv und geistreich. Die griechischen Künstler dieser Zeit waren größtentheils Mönche, und zwar Mönche mit Leib und Seele[1]).

in den Zusammenstellungen von Quellen und Auszügen bey Banduri, imperium orient. sive antt. Constantin. etc. Venet. 1729. T. II. und bey Du Cange, hist. Byzant. II.; oder bey Heyne (comm. Goett. Vol. XI.), der jene in Bezug auf bildende Künste ausgezogen, und bey Gibbon und Schlosser, a. a. O., welche letzte vornehmlich die Architectur und städtische Anlagen berücksichtigt haben; daß, technisch angesehen, die Kunstübung bey den Griechen ungleich mehr befördert wurde, als, bis zum Jahre 1200, irgendwo in der ganzen Ausdehnung des Abendlandes. Daher die Bewunderung, mit welcher die westlichen Europäer, im früheren Mittelalter, den Glanz und die Kunstgeschicklichkeit der Byzantiner zu betrachten pflegten; z. B. Luitprand bey Muratori an bekannten, oft angezogenen Stellen seines Gesandtschaftsberichtes; später wieder, unter den Zeugen der Eroberung von Constantinopel, Villehardouin, den ich in der nachfolgenden Untersuchung benutzen werde.

[1]) S. im vaticanischen Museo die Tafel, mit Ueberschrift: Deposizione di S. Efrem

Demnach unterscheidet sich die Malerey des griechischen Mittelalters, vornehmlich der Epoche vom neunten bis zum Anfang des dreyzehnten Jahrhunderts, von der Malerey gleichzeitiger Italiener zunächst durch bessere Ausführung, reichhaltigere Vorbilder, mithin durch wirkliche Vorzüge des Gehaltes, wie der Technik; ferner durch eigenthümlich Barbarisches in Verzierungen und Bekleidungen, in Sitten und Gewöhnungen der Griechen des Mittelalters. Aber auch in technischen Vortheilen, durch die Stoffe, mit denen gemalt oder die Farbe vermischt und gebunden ward, unterschied sich die griechische Malerey von der italienischen. Bis auf Giunta und andere Nachahmer der Griechen bedienten sich die Italiener eines hellen, auf die Farbe nicht einwirkenden Bindemittels; vielleicht schon damals der Milch unreifer Feigen und anderer minder öligen Leime. Die Tafeln, welche in griechischer Manier ausgeführt worden, sey es von den Griechen selbst, oder von ihren italienischen Nachahmern, neigen sich dahingegen überall zu einem dunkleren, gelblichen Hauptton, welches nicht durchhin aus den Wirkungen des Lampenrauches zu erklären ist. Diese Wahrnehmung und die Zweifel, welche sie hervorrief, bewogen den Morrona, verschiedene alte Malereyen zu beschädigen, und ihre Trümmer, was ihm die Geschichte ihrer selbst willen verzeihen möge, einer chemischen Analyse zu unterwerfen[1]). Aus dieser Scheidung, deren Genauigkeit wir nicht verbürgen können, ging ein Stoff hervor, den Branchi, der Scheidekünstler, für Wachs hielt; woraus zu folgen scheint, daß in der Malerey der Griechen einige Kunstvortheile und Handgriffe des höchsten Alterthums sich erhalten haben, welche in Italien während des Mittelalters sicher verloren worden. Auf welche Weise indeß dieses dichtere, doch immer noch problematische Bindemittel von neueren Griechen verwendet worden, ob durch Mischung mit den Farben, oder durch äußeren Ueberzug, dürfte nicht so leicht zu entscheiden seyn. Genug daß solches in Gebrauch war, und durch den gelblich-grünlichen, verdunkelnden Ton, den es über die Tafeln verbreitete, eines der Merkmale erzeugte, aus denen wir bey italienischen Malereyen mit Sicherheit auf Schule oder Nachahmung neugriechischer Meister schließen dürfen.

Ein nicht minder sicheres Kennzeichen griechischer Schule oder Nachahmung gewähren bey italienischen Denkmalen des dreyzehnten Jahrhunderts die vergoldeten Gründe der Tafeln.

Schon die Alten würdigten die schöne Wirkung, welche aufgetragenes Gold vornehmlich bey künstlicher Beleuchtung hervorbringt; wer entsänne sich nicht,

---

Siro. — Das Vorbild Lorenzetti's. Es wird noch immer mit großer Treue wiederholt — Durchzeichnungen des Barons Stackelberg.

[1]) Morrona, Pisa illustrata, To. II. Ed. sec. Capit. IV. §. 3.

in einem Zimmer unter den farnesischen Gärten, der leichten, bräunlich auf weißem Grunde gemalten Verzierungen mit leicht aufgehöheten goldenen Lichtern? Goldene Flächen indeß dürften sie in farbigen Malereyen vermieden haben, weil sie in der That geschmacklos sind, durch ihren Glanz das Auge blenden, die farbigen Stellen verdunkeln. Sogar in den christlichen Musivmalereyen älterer Zeiten giebt es entweder ganz weiße Gründe, wie in Sta. Constanza bey Rom, oder in der Umhalle von S. Marcus zu Venedig, oder doch nur goldene Lichter in Wolken und Gewändern, wie im mehrberührten Musiv der Kirche S. Cosmas und Damianus am römischen Forum. Noch später verschwindet der Gebrauch des Goldes immer mehr aus den italischen, besonders aus den römischen Musiven; sogar der Nimbus der Heiligen wird, wie ich verschiedentlich angemerkt, durch einen farbigen Reif angedeutet, oder auch durch eine mehrfarbige Scheibe. Gleichzeitig findet sich auch in den Miniaturen lateinischer, besonders italienischer Handschriften keine Spur des Gebrauches, in Gold zu verzieren, geschweige denn goldene Flächen anzubringen. Vielleicht fand man daran keinen Geschmack; wahrscheinlicher indeß hatten sich damals, bey erdenklichstem Ungeschick, die Kunstgriffe verloren, durch welche das Gold auf Glasstifte eingeschmelzt, auf Pergament und andere Gründe befestigt wird[1]).

Die Byzantiner dagegen bewahrten nicht allein jenen weiseren Gebrauch des Goldes, der aus einem höheren, kunstgeübteren Alterthume auf sie übergegangen; sie vermehrten ihn sogar über alles Maß und Ziel hinaus. Schon unter Justinian, über dessen Bauwerke umständliche Nachrichten sich erhalten haben, vergoldete man in der Musivmalerey weite Flächen; aus den Beschreibungen späterer Bauwerke, welche freilich minder ausführlich sind, dürfen wir schließen, daß der Geschmack an dem Schimmer der Vergoldungen mit den Jahrhunderten zugenommen. Nicht minder zeigen sich die Goldflächen schon früh in den Miniaturmalereyen; ich habe sie bereits sogar in vortrefflichen des zehnten bis zwölften Jahrhunderts nachgewiesen. In Italien indeß zeigt er sich zugleich mit anderen Eigenthümlichkeiten der byzantinischen Malerey nicht früher, als zu Anfang des dreyzehnten Jahrhunderts.

Erinnern wir uns, gelegentlich dieser ganz technischen Eigenthümlichkeiten, an die mehr angedeutete Neigung neugriechischer Künstler zum Verlängerten und Hagern der Verhältnisse, besonders menschlicher Gestalten; so hätten wir nunmehr alle Merkmale übersehen und vereint, welche uns behülflich seyn können, dem Einfluß der griechischen Malerey auf die italienische nachzuspüren, die Zeit, da er eingetreten, die Wirkung, die er hervorgebracht, aus Denkmalen zu bestimmen.

---

[1]) S. die griechischen Kunstworte: Chrysocollon, Chrysographia, in jenem alten Buche zu Lucca (bey Murat. antt. It. Diss. 24.).

Ueberall, wo die Weltereignisse der Forschung minder deutlich entgegentreten, bewirken sie Befremdung; woher sich erklärt, daß auch der byzantinische Einfluß Vielen, bey ungewisser Kunde, geheimnißvoll und seltsam erschienen[1]. Indeß ist nicht sowohl dieses auffallend, daß byzantinische Sitten, Gewöhnungen und Kunstfertigkeiten jemals in Italien eingedrungen, als vielmehr, daß solches so spät geschehen, als wir sehen werden. Blieb doch Italien bis auf das eilfte Jahrhundert durch politische Verhältnisse, später durch den lebhaftesten Handel mit dem östlichen Reiche eng verbunden; betrug doch der Abstand sogar für damalige Schifffahrt an vielen Puncten nur einzelne Tagereisen. Allein in sittlichen Dingen beruhet jeglicher Einfluß nicht bloß auf der ausströmenden Wirkung, welche in dem Verhältniß, welches uns beschäftigt, sicher unausgesetzt stattgefunden; vielmehr besonders auf Empfänglichkeit, welche den Italienern bis gegen Ende des zwölften Jahrhunderts nun einmal durchaus gefehlt hat.

Zu verschiedenen Zeiten finden sich Spuren von Verbreitung byzantinischer Kunstarbeiten und Fabrikate[2]), von Versetzung einzelner Künstlercolonieen in den Westen. Der Kunstgeschenke Kaiser Tibers an Chilperich, König der Franken, habe ich oben erwähnt; Verwendung byzantinischer Goldarbeiten zum Schmucke römischer Kirchen, Verpflanzung byzantinischen Kunstfleißes nach Neapel habe ich an derselben Stelle aus Anastasius nachgewiesen[3]); hier, wie in Amalfi und Gaeta, läßt sich bis zum eilften Jahrhundert griechische Sitte und Betriebsamkeit voraussetzen, deren Spuren[4]) freilich verwischt sind. Auf der anderen Seite der Halbinsel, zu Venedig, dessen Verbindung mit dem

---

[1]) S. Notizen der göthischen Schreibtafel, über Kunst und Alterthum, Bd. V. Hft. 1. Historisch sind sie werthlos. — [2]) Vielleicht dient es, hier an eine etwas neuere Begebenheit zu erinnern, Witechind. ann. lib. III. (ed. Meibom. p. 659.). — „Otto (I.) legatos suscipit Romanor. Graecor. Saracenorumque, per eosque dies diversi generis munera, vasa aurea et argentea, aerea quoque et mira varietate operis distincta vitrea, vasa eburnea etiam etc.“ — [3]) Griechische Kunstworte, bey Muratori (antt. It. Diss. 24.), in jenem Codex des Domes zu Lucca, wo die Bezeichnungen: Chrysocollon, Chrysographia. — Obwohl solche Worte nicht eben nothwendig in einer bestimmten Epoche des Mittelalters in das Latein damaliger Zeiten sich eingedrängt haben müssen, da sie sehr wohl schon in älteren Zeiten könnten aufgenommen seyn. So findet sich das Wort icon schon bey Anastasius, woher das venezianische anchona, welches aus dem ältesten Sprachgebrauche italienischer Küstenbewohner möchte entsprungen seyn, und nicht eben nothwendig, wie Neuere angenommen haben, aus den späteren Berührungen der Venezianer und Griechen. — [4]) Siehe die vorhandenen Notizen bey Lanzi, stor. pitt. T. 1. p. 579. der älteren Ausgabe, und bey Fiorillo, Gesch. d. z. K. Th. I. S. 75. und II. S. 739. 40. — Es hat mir selbst an Gelegenheit gefehlt, diese rohen Andeutungen zu prüfen oder mehr ins Einzelne auszubilden.

östlichen Reiche dauernder war, dessen ältere Geschichte minder dunkel ist, will man in den bildenden Künsten den Einfluß griechischer Schule sehr weit rückwärts verfolgen; doch fehlt es uns an einer gründlichen Beleuchtung der älteren Kunstgeschichte Venedigs, in welcher Zannetti vorsätzlich oberflächlich ist[1]); so wie es andererseits den Topographen dieser herrlichen Stadt an kritischem Blick und historischer Kunstkenntniß gefehlt[2]). Allein auch in Deutschland finden sich Spuren byzantinischer Einwirkung, und zwar, nicht unter Otto II., wo man sie zu vermuthen geneigt ist, weil dieser Herr bekanntlich mit einer griechischen Prinzessin vermählt war, sondern unter der späteren Regierung Heinrichs II. Des emaillirten Kreuzes, welches vordem zu Bamberg bewahrt wurde, habe ich bereits erwähnt; doch als Kunstwerk betrachtet, ist ein größeres, in Cypressenholz geschnitztes Kruzifix, über dem Altare der westlichen Tribune, ungleich wichtiger, als jene Handelsarbeit. Dieses Bild, welches mir noch lebhaft vorschwebt, hat allerdings eine gerade Haltung, unterscheidet sich mithin von den gemalten Bildern des Gekreuzigten, welche ich oben bezeichnet habe. Demungeachtet halte ich es, in Ansehung der edlen Ausbildung des Kopfes, der magern Behandlung des Gefältes, ebensowohl für griechische oder gräcisirende Arbeit, als die halberhobenen Darstellungen über den beiden Seitenthoren des Domes, deren magere Zierlichkeit, deren verlängerte Proportionen in anderen deutschen Bildnereyen nirgend vorkommen. Auch die Miniaturen der bambergischen Evangelien in der kön. Bibliothek zu München, unter denen das Bildniß Heinrichs II., zeigen, gegen karolingische gehalten, Annäherung an die griechische Manier und Farbenwahl[3]).

Diese gewiß sehr beachtenswerthe Erscheinung wird leider, so viel mir bekannt ist, durch keine Berichte von Zeitgenossen näher bestimmt und erörtert; eben so wenig entdeckte ich, ob sie unter den deutschen Künstlern dieser und folgender Zeiten einige Wirkung hervorgebracht, einen dauernden Eindruck zurückgelassen. Wahrscheinlich indeß verlor sich diese deutsch-byzantinische Schule, eben wie jene andere zu Monte-Cassino[4]), unmittelbar nach ihrer Stiftung unter den eigenthümlichen Schulen des Landes. In Bezug auf die letzte drängt

---

[1]) Zannetti, della pittura Veneziana etc. libri V. Venez. 1771. 8. p. 2. — [2]) Sie wurden benutzt von Fiorillo, Gesch. d. z. K. II. S. 5 ff. und von Hrn. v. d. Hagen a. a. O. Bd. II. S. 116 ff. — Die Berichte des letzten sind ungemein belehrend; der Gegenstand indeß nicht so leicht zu erschöpfen. — [3]) Crammer, vita S. Henrici, lib. II. cap. V. §. VI. glaubt auch in den Siegeln Heinrichs II. byzantinische Hoheitssymbole wahrzunehmen. — [4]) S. oben, zu Anfang dieser Untersuchung. Fiorillo freilich, Gesch. d. z. K. Thl. II. S. 745 f., stempelt die Musaicisten des Leo zu bloßen Fußbodenarbeitern, worin er indeß italienischen Forschern, welche in dieser Untersuchung zwecklos partheylich, und daher nicht durchhin glaubwürdig sind, ganz blindlings nach-

sich allerdings die Vermuthung ein, daß Desiderius, der Gönner jener griechischen Musaicisten, nachdem er unter dem Namen Victor III. auf den päpstlichen Stuhl erhoben worden, die Neigung zur Kunstbeförderung in seinen neuen Stand hinüber genommen, und die Künstler, welche er selbst herbeygezogen oder sich herangebildet, auch zu Rom habe arbeiten lassen, wo ich bisweilen unter den Denkmalen dunkler Zeiten einige Spuren griechischer Schule wahrzunehmen glaubte. So scheint mir noch immer die eigenthümliche Anordnung und Hagerkeit der Figuren eines längst untergegangenen Musives, auf welchem Calixtus II. und Anastasius IV. neben anderen Figuren, in den Abbildungen[1]), welche freilich minder genau seyn könnten, griechischen Ursprung zu verrathen. Ferner möchte das Musiv über dem Hauptaltare der Kirche S. Clemente zu Rom, über dessen Stiftung ich bekenne, nicht unterrichtet zu seyn, recht wohl für eine Nachahmung der Musive zu Montecassino gelten können, so lange das Gegentheil nicht urkundlich zu erweisen ist. Denn, bey damaligem Vorwalten des Architectonischen, dürfen wir schließen, daß die Thiere, Pflanzen und Blumen, von denen Leo erzählt[2]), gleichwie in dem Musiv von S. Clemente, in Geschlinge und Verzierungen verflochten waren. Auch eine Madonna, von zwey Engeln umgeben, welche Kandelaber halten, über einer Seitenthüre der Kirche Ara Celi auf dem Kapitol zu Rom, erscheint mir, in Ansehung ihrer guten musivischen Zusammensetzung, ihrer Hinneigung

---

folgt. Der Gang ihrer Folgerung ist dieser: „Die Berufung der griechischen Musaicisten werde in der Chronik von Montecassino (?) nur gelegentlich des Vorhofes der Kirche erwähnt (den sie auch nach Leo von Ostia verziert haben); in der alten Beschreibung des Klosters la Cava sey nur gelegentlich eines Fußbodens von griechischen Arbeitern die Rede: folglich haben die Griechen des Leo keine andere Arbeit verstanden, als Fußböden auszulegen." — War aber, angenommen, daß jene Angaben richtig wären, im Vorhofe zu Monte-Cassino kein anderer Raum für musivische Malerey empfänglich, als der Fußboden? War es nicht allgemeiner Gebrauch, die Außenseiten der Kirchen musivisch zu verzieren? Und, wenn wirklich in la Cava eben nur ein Fußboden griechische Arbeit war, folgt daraus so nothwendig, daß auch im Vorhofe von Montecassino nur der Boden von griechischer Hand gewesen? — Doch wird man entweder zu erweisen haben, daß Leo, dessen Angaben so umständlich sind, ein Lügner und Aufschneider gewesen, oder ihm glauben, wo er meldet, daß seine Griechen in der Kirche zu Montecassino die Tribune und den Bogen darüber (apsidam et arcum) musivisch ausgemalt haben. So unglaubwürdig würde den Gewährsleuten des Fiorillo diese Angabe nicht erschienen seyn, wäre ihnen die mittlere Kunstgeschichte etwas umständlicher bekannt gewesen; hätten sie gewußt, wie niedrig die Kunststufe damaliger Italiener, wie hoch verhältnißmäßig die Geschicklichkeit gleichzeitiger Griechen stand.

1) S. Muratori, scriptt. T. III. ad pag. 417. — 2) Leo Ostiensis, l. c. — „quum et in Musivo animatas feras autumet quisque figuratas, et quaeque virentia cernere, et in marmoribus omnigenum colorum flores pulcra putet diversitate vernare."

zu einiger Schönheit der Umrisse, bey übrigens unausgebildeter Modellirung, als ein Werk früher, durch griechische Muster verfeinerter Italiener. Die griechische Abkunft verräth sich theils in den kleineren, schärfer ausgekanteten Glaswürfeln des Musives, theils auch in dem Monogramme MP. ΘY. Ich habe oben ältere, rohere, ganz italienische Madonnen nachgewiesen, welche im Felde die Aufschrift: M. C. (Mater Christi) haben, und wiederholt erinnert, daß jene griechische Beyschrift, in italienischen Bildern der Madonna, auf griechische Abkunft verweise.

Diese ungewissen Spuren der Fortpflanzung griechischer Vorstellungen und Handgriffe der Kunst verlieren sich indeß, gleich den Nachwirkungen früherer Ereignisse derselben Art und Abkunft, unter den sicheren Beyspielen eigenthümlich italienischer Barbarey, deren wir uns aus einer vorangehenden Untersuchung[1]) entsinnen. Es fehlte den Italienern bis um das Jahr 1200 an Empfänglichkeit und Sinn, einestheils für Gediegenheit der Arbeit, anderntheils für die innere Bedeutung organischer Bildungen; ehe diese von neuem geweckt worden, durch Umstände, welche der allgemeinen Geschichte angehören, deren Entwickelung wir mithin an dieser Stelle übergehen dürfen, vermochte das Musterhafte und Nachahmenswerthe der griechischen Künstler in Italien keinen dauernden Eindruck zu bewirken.

Doch, ehe wir daran gehen, die Denkmale näher zu bezeichnen, an denen wir einestheils die Beschaffenheit und den eigentlichen Zweck der italienischen Nachahmung griechischer Kunstmanieren und Vorbilder, anderntheils die Zeit nachweisen können, in welcher jene eingetreten ist, werden wir uns mit den erheblichsten unter den mancherley oberflächlichen Auffassungen und Deutungen ausgleichen müssen, vermöge deren die Kunstgelehrten versucht haben, die inneren Widersprüche in den oben berührten Angaben des Vasari in Uebereinstimmung zu bringen.

Den Gelehrten (nicht Künstlern oder Liebhabern der Literatur), welche diese Ausgleichung versucht haben, ging der berühmte Joh. Lami voran, in seiner Abhandlung[2]) über das Voralter neuer italienischer Kunst. Dieser treffliche und unbefangene Beobachter, dem zufällig die Merkmale mittelalterlich griechischer Kunstversuche genauer bekannt waren, als die Kennzeichen der gleichzeitigen italienischen, ist unter den italienischen Forschern, meines Wissens, der einzige, dem die Vorzüge der ersten nicht entgangen sind. „Die griechischen Miniaturen des eilften Jahrhunderts,“ sagt er[3]), „in den biblischen Handschriften der Lauren-

[1]) Abh. No. V. — [2]) Lami, Dr. Gio, Diss. relativa ai pittori e scultori Italiani, che fiorirono dal 1000 al 1300. Wieder abgedruckt mit Bemerkungen des Abbé Fontana im Anhang zu: Trattato di Lionardo da Vinci, Firenze 1792. in 4. — [3]) Id. Ib. p. LXII s.

tiana, oder unserer (der florentinischen) Abtey[1]), übertreffen vielleicht jene des Oderigi von Gubbio und des Franco von Bologna, welche zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts geblüht haben, und von unserem Dante gepriesen werden. Die Marchese Riccardi besitzen einige griechische Diptycha von Elfenbein, welche sehr beachtenswerthe Arbeit zeigen, und einen heil. Stephanus in Bronze, von griechischer Arbeit, welcher sehr schön ist; allem Ansehen nach sind diese Werke älter, als das Jahr Eintausend." Doch hatte derselbe Gelehrte eine zu günstige Meinung von den Arbeiten der italienischen Maler derselben Epoche, welche vornehmlich darauf gegründet war, daß er die Malereyen am Bigallo zu Florenz, über welche die Zahlungspartiten an Piero Chellini, einen Maler des funfzehnten, noch immer vorhanden sind, für ein Werk des dreyzehnten Jahrhunderts ansah[2]). Daher wahrscheinlich erschien es ihm seltsam, daß griechische Vorbilder, oder gar griechische Manier[3]), je in Italien Eingang gefunden. Die Behauptung, daß in Italien jemals die Gewohnheit, Heilige zu bilden oder zu malen, unterbrochen, oder, daß alle Bilder des höheren Mittelalters, wie Baldinucci gemeint, griechische Arbeit gewesen, erschien dem historisch gelehrten Forscher nothwendig als ein armseliger Behelf unwissender Schwätzer[4]). Auf der anderen Seite blieb ihm der Grund verborgen, weshalb man die Griechen innerhalb eines bestimmten Zeitraumes zu Vorbildern erwählt hatte. Auf diese Weise ließ er sich verleiten, den naiven und zutreffenden Ausdruck des Cennino[5]), „daß Giotto die Malerey aus dem Griechischen ins Lateinische abgeändert habe," eben nur, weil er ihn aus obigen Gründen mißverstanden, auch dem Sinne nach für seltsam und abgeschmackt[6]) zu erklären. Er hätte diesen Ausdruck ver-

---

[1]) Diese sind in den neueren Zeiten der Laurentiana größerentheils einverleibt worden. — [2]) Lami, l. c. p. LXX. — [3]) Ders. das. p. LXII. vergleicht den Ausdruck: griechische Manier, den er sehr unpassend findet, mit dem wirklich nicht zutreffenden: gothische Architectur. Gewiß hat man jenen Ausdruck, wenigstens in Italien, sehr mißbraucht, weil man überhaupt nicht wußte, was denn das Unterscheidende der griechischen Kunstübung gewesen. Die älteren Schriftsteller wissen indeß recht wohl, was griechische Manier sey; und jener Vergleich ist schon deshalb nicht zulässig, weil die Griechen des Mittelalters wirklich eine eigenthümliche Kunstmanier besessen, die Gothen aber, wie neuere Untersuchungen außer Zweifel setzen, nur etwa der römisch-italienischen des vierten und fünften Jahrhunderts sich angeschlossen haben. — [4]) Er hatte schon in den novelle letterarie, 1767. in verschiedenen Stücken gezeigt, daß man in Italien jederzeit seine Heiligen gemalt habe. — [5]) Bibl. Mediceo-Laur. Plut. 78. cod. 23. No. 2. p. 2. S. meine Nachrichten über dieses Werk, den Abdruck der angef. Stelle, die Anzeige der mittelmäßigen Ausgabe des Tambroni, im Kunstblatt 1821 und f. Jahre. — [6]) Lami, l. c. p. LVII. — „come se ne avesse fatta una tal qual traduzione." — Cennino sagt: *rimutò* l'arte di Greco in Latino. Der Ausdruck ist allerdings ungewöhnlich, doch verständlich und passend.

stehen müssen, da ihm gewiß bekannt war, wie lange in den Schriften des Mittelalters lateinisch so viel sagte, als italienisch; wie denn der daher fließende Gegensatz der lateinischen und griechischen Kirche noch in unsern Tagen in Kraft ist. Doch war Lami in dem Irrthum befangen, daß Cennino unter älteren Schriftstellern für den Einfluß der Griechen der einzige Zeuge sey[1]. Es war ihm unbekannt, daß auch Ghiberti, dessen Werk er nicht gelesen hatte, von Cimabue sagt, daß er die „griechische Malart ausübte, welche dazumal in Toscana in großem Ruhme stand[2]; von Duccio von Siena, daß er in griechischer Manier gemalt habe," in Worten, welche ich bereits angeführt habe. Noch einen dritten Zeugen könnte ich herbeyziehen, den Lami bey dieser Untersuchung wohl übersehen mußte; den Gobelinus Persona, einen deutschen Prälaten, welcher zu Anfang des funfzehnten Jahrhunderts oder zu Ende des vorangehenden Italien besucht hatte. Dieser mehrseitig gebildete Mann, über dessen Leben Maiboms Vorrede einzusehen, erwähnt von Meinwerk, Bischof von Paderborn, „er habe eine Kapelle neu wieder aufgerichtet, welche vormals unter Karl dem Großen von griechischen Arbeitern gebauet worden[3]." In dem bekannten Leben Meinwerks, bey Leibnitz, findet sich keine Spur von Bekanntschaft mit den Meistern des älteren Baues; auf der anderen Seite ist nicht wohl anzunehmen, daß Gobelin hier einer Autorität gefolgt sey, da die Quellen der Geschichte der karolingischen Zeit von aus der Fremde herbeygezogenen italienischen, nun gar griechischen, Arbeitern schweigen, weil diese, wenn es deren am Hofe des Königs gegeben hätte, doch unter allen Umständen schwerlich in den noch ungesicherten Eroberungen des Christenthums, tief im Sachsenlande, wären beschäftigt worden. Also wird an dieser Stelle der Vermuthung nicht auszuweichen seyn, daß unser Schriftsteller auf seinen italienischen Reisen mit jener, wie oben angeführte Stellen zeigen, seinerzeit fest angenommenen und verbreiteten Ansicht bekannt geworden: daß die Byzantiner während der dunkleren Abschnitte des Mittelalters in den Künsten eine dauernde Ueberlegenheit besessen, einen wichtigen Einfluß auf den Geschmack der westlichen Europäer ausgeübt haben.

In Lami's Auffassung dieses historischen Verhältnisses war demnach wenigstens die eine Seite, die Vorzüglichkeit griechischer Kunstarbeiten, im Ganzen

---

[1]) l. c. p. c. — [2]) Ghiberti, cod. cit. p. 7 a tergo — Giotto — fu discepolo di Cimabue, (che) *tenea la maniera Graeca, in quella maniera, (che) ebbe in Etruria grandissima fama.* — [3]) Gobelin. Personae Cosmodr. aet. VI. ap. Meibom. scriptt. rer. Germ. Vol. I. p. 257. — Meinwercus quandam cappellam prope majorem ecclesiam Paderbornensem, quondam per Geroldum consanguineum et signiferum Caroli M. *per Graecos operarios constructam* etc. etc.

richtig verstanden; in der Auffassung seiner Nachfolger findet sich indeß, bey größter Dreustigkeit und Zuversichtlichkeit des sich Gehabens, nur allseitige Unkenntniß, Verwirrung und Widerspruch.

Lastri, der Verfasser vieler unterhaltender Mittheilungen aus den handschriftlichen Schätzen der florentinischen Bibliotheken, hatte die Anmaßung, sichere und minder ausgemachte Thatsachen, welche zu seiner Zeit zur Sprache gekommen, ohne alle Anschauung ihres Gegenstandes in eine kurze Uebersicht zusammenzudrängen, welche lautet, wie folgt[1]):

„Es ist Niemand verborgen, daß diese Kunst zu keiner Zeit in Italien erloschen ist; obwohl sie viele Jahrhunderte hindurch, in den barbarischen Zeiten, gesiecht hat. Es waren starke Erschütterungen nöthig, sie wieder zu beleben; diese aber sind gerade um das eilfte Jahrhundert unserer Zeitrechnung eingetreten.

Die neue Verfassung, welche fast alle italienische Städte aus sich entwickelten oder erwarben; die Wissenschaften, welche eben zu dämmern begannen; die Ankunft endlich griechischer Künstler zu Florenz und Rom; alle diese Ereignisse brachten damals Gährung in den Lebensgeist."

Ehe wir Lastri weiter reden lassen, muß ich erinnern, daß er den Aufschwung der italienischen Kunst, wie ich oben[2]) erwiesen, höchst irrig in das eilfte Jahrhundert verlegt. In Ansehung indeß seiner Annahme griechischer Ankömmlinge wird diese willkührliche, auf keine, ins Einzelne eingehende, Forschung sicher begründete Annahme durch oben beleuchtete Stelle des Leo von Ostia herbeygeführt seyn, für welche wir bereits den rechten Gesichtspunkt aufgefunden haben.

Allein auch in einer viel neueren Epoche verknüpfte er mancherley halbverstandene Angaben älterer und neuerer Schriftsteller zu einer ganz falschen Entwickelung. Er sagt nemlich: „bis auf diese Zeit (des Cimabue) hielt sich die Malerey im Geschmack- und Einsichtslosen; den Figuren fehlte es an guter Stellung und an richtigem Verhältniß; sie standen auf den Spitzen der Füße und waren durchhin hager und trocken. Zu Ende aber des (dreyzehnten) Jahrhunderts begannen die Maler, ihnen mehr Ansehen zu geben, und die Trockenheit der griechischen Musaicisten zu verlassen. — Diese Vorzüge bewirkten, daß man den Cimabue allgemeinhin als den Wiederhersteller der Malerey betrachtete."

Figuren mit heruntergebogenen, nicht wagerecht stehenden Füßen, welche Lastri wahrscheinlich aus dem Vasari, schwerlich aus eigener Wahrnehmung kannte, finden sich, lange nach Cimabue, noch im funfzehnten Jahrhundert.

[1]) Osservatore Fiorentino, T. II. p. 136. sq. — [2]) S. Abh. No. V.

Ihre Verdrängung ist demnach dem Cimabue eben so wenig beyzulegen, als der Vorzug, sich von der griechischen Manier entfernt zu haben, da er gerade in dieser Malart Meister war. Indeß sollte der Ruhm, den Cimabue unter seinen Zeitgenossen erlangt hatte, auf alle Weise gerettet werden; als Stifter der neueren Kunst war er nicht länger anzusehen, nachdem unter den älteren Künstlern wenigstens Guido von Siena und Giunta von Pisa bekannter geworden; also mußte er, da es bey den materiellen Kunstansichten neuerer Italiener entfernt lag, seinen Ruhm auf eine gewisse Ueberlegenheit und Mächtigkeit des Geistes zu gründen, mindestens ein Verbesserer äußerlicher Handhabungen der Kunst gewesen seyn.

In wie weit indeß Cimabue, oder Duccio, oder andere der spätesten Nachahmer griechischer Vorbilder, diese in äußeren Kunstvortheilen übertroffen haben, ist eine Frage, deren Beantwortung wir noch aussetzen müssen, da uns vor der Hand unter den italienischen Malern in griechischer Manier nicht die spätesten, sondern eben nur die früheren angehen.

In Vergleich mit diesen werden wir die griechischen Maler nicht wohl, gleich obigem Schriftsteller, einer größeren Trockenheit anklagen, unter allen Umständen aber durchaus nicht zugeben können, daß willkührlich und ohne alle urkundliche Gründe auf ihre Rechnung geschrieben werde, was irgend Rohes, über menschliche Erwartung Bäuerisches in italienischen Alterthümern aufzufinden ist. Der Wunsch, den Griechen nichts, oder doch so wenig als möglich zu verdanken, verleitete zwey Kunstrichter des verflossenen Jahrhunderts, den Vater Della Valle[1]) und den bekannten Lanzi[2]), ein beyspiellos rohes Gepinsel in einer Kapelle der Gewölbe, unter der Kirche Sta. Maria Novella zu Florenz, ohne alle Gründe, sey es der Analogie oder der Urkunde, für griechische Arbeit zu erklären. Den Ueberrest dieser Malerey, welcher vor einigen Jahren viel Bereitwilligkeit zeigte, vollends von der Mauer abzufallen, betrachtete ich verschiedentlich mit Interesse und Verwunderung. Einmal konnte ich den Gegenstand auf keine Weise errathen, wenn die übrigen Köpfe, der eine mit einem Stiergeweihe, nicht etwa Teufel, und das Ganze Ereignisse der Unterwelt darstellen sollte. Die Malart, sogar der Kalkbewurf, an welchem die Farbe klebte, übertraf Alles, was ich früher angeführt habe, an Unsauberkeit, Unbehülflichkeit, Rohigkeit. Da nun die Spuren einer zweiten Kalklage mit Malerey des vierzehnten Jahrhunderts noch immer daran hafteten, von welchen Della Valle erzählt, sie sey eben damals herabgefallen, als er eben des Beweises bedurft[3]), daß Cimabue

[1]) Della Valle, P. Guglielmo, Lettere Senesi, T. II. p. 9. — [2]) Lanzi, stor. pitt. dell' Italia, T. 1. Origini e primi metodi della pittura risorta. (Ed. Pisan. 1815. 12. p. 16.) — [3]) Della Valle, l. c. — „Un accidente, di quelli che talora scuoprono

von seinen griechischen Meistern nichts Erhebliches habe erlernen können: so ist so viel gewiß, daß sie älter sind; und da, so weit ich eingedrungen, im dreyzehnten Jahrhundert die Kunst in Toscana auf einer so ungleich höheren Stufe gestanden, so läßt sich annehmen, dieses Gepinsel sey im zwölften oder in einem der vorangehenden entstanden. Uebrigens gehörten sie wahrscheinlich schon damals nicht zu den besten Leistungen ihrer Zeit und Gegend, da das Gemäuer, an dem sie haften, nothwendig nicht zu dem neuen, erst im dreyzehnten Jahrhundert begonnenen Klosterbau, sondern zu der kleinen vorstädtischen Pfarre gehört haben muß, welche damals den Dominicanern eingeräumt worden.

Nicht das Denkmal an sich selbst, dessen wir, nach dem bereits Gemeldeten, durchaus entbehren können, wohl aber die Zuversicht, mit welcher jene Kunstgelehrten, was sie wünschten, auch glaubten, was sie glaubten, auch mit größter Dreustigkeit behaupteten, gehört meines Erachtens zu den Perlen und Merkwürdigkeiten der neueren Kunstgeschichte. Lanzi geht davon aus, „daß Vasari melde, die Meister des Cimabue haben die Kapelle Gondi in Sta Maria Novella ausgemalt; die Kapelle sey indeß erst im folgenden Jahrhundert erbauet worden[1]." Hieraus hätte er folgern können, daß Vasari überhaupt diese kleinen kunstgeschichtlichen Umstände, welche er so vertraulich erzählt, als wäre er dabey gewesen, nur aus der Luft gegriffen habe. Doch obwohl es schon an sich selbst wenig wahrscheinlich ist, daß Vasari in Dingen, die ihm schwerlich umständlich bekannt waren, der That nach die Wahrheit berichte, so wollte doch Lanzi und sein Gefährte ihm in Bezug auf die Person und Handlung willig glauben; nur in Bezug auf den Ort, nahmen sie an, habe Vasari sich geirrt; sich selbst aber räumten sie die Fähigkeit und Befugniß ein, den Ort, den schon Vasari verfehlt, nach dem bloßen Gefühle aufzufinden. Hätten sie nun doch wenigstens die Eigenthümlichkeiten griechischer Manieren und Vorstellungen der Kunst gekannt, so würden sie aus malerischen Analogieen allenfalls haben entscheiden können, ob in irgend einem Winkel des alten Baues griechische Arbeiten vorhanden seyn, oder auch nicht. Ueber solche Vorbereitungen waren sie indeß weit erhaben; sie brachten die Fähigkeit, oder den Willen, griechische Arbeit zu erkennen, von Anbeginn hinzu; und durch so viel Irrwege der Gedankenfolge, so viel Entschiedenheit der Absicht, wurden sie dahin verleitet, für griechische

---

in un momento agli uomini ciò, che essi in vano ricercato avrebbono lungo tempo, per lo scrostarsi dell' intonaco d'un muro, che é sotto la sagrestia di S. Maria di Firenze, e che *probabilmente* é uno di quelli dipinti dai Greci, maestri di Cimabue etc.

[1]) Lanzi l. c.; Erra però (il Vasari) facendogli operare (i Greci) nella cappella de' Gondi fabbricata insieme con la chiesa tutta un secolo appresso; *e dovea dire* in altra cappella sotta la chiesa etc.

Malerey zu erklären, was nimmer auch nur die entfernteste Aehnlichkeit mit byzantinischen Kunstarbeiten gezeigt hat.

Auf mancherley Weise hat man demnach sich bemüht, aus den unbestimmten Andeutungen des Vasari hervorzuwinden, was jedesmal gefiel. Einige haben, gleich dem Baldinucci, auf ihm fortgebauet, als wenn er in so entlegenen Dingen als Quelle zu betrachten wäre; andere haben seine Angaben durchaus verworfen, wie Muratori; noch andere endlich haben die Ankunft von Griechen, nicht etwa in Venedig und Pisa und anderen Seestädten Italiens, sondern eben jene noch zweifelhafte [1]) zu Florenz ihm unbedingt eingeräumt [2]), hingegen, einer grillenhaften Nationaleitelkeit zu genügen, sich der leeren Einbildung hingegeben,

[1]) Ein einziger Schriftsteller, Richa, delle chiese di Firenze, T. VI. Introduc. p. XLI. behauptet, den griechisch lautenden Namen Apollonius unter den Musivarbeitern aufgefunden zu haben, welche in der Johanniskirche zu Florenz arbeiteten. Doch begleitet er seine Angabe weder mit einer umständlichen Citation des ohnehin verlegten Archives, noch mit dem Jahre, in dem er angestellt und bezahlt worden. Und da er auch sonst, wie ich an anderen Stellen zeigen werde, Archive citirt, die er nicht selbst durchgesehen; so werden wir ihm auch nicht so übereilt einen vollen Glauben einräumen dürfen. — [2]) Lastri giebt, osservatore Fior. T. V. p. 61 sq., eine zweyte Uebersicht der mittleren Kunstgeschichte, welche beschließt: „Comunque siasi di tal questione, *egli é però certo*, che la republica (Fiorentina) pensò a chiamar de' Maestri di quest arte dalla Grecia o piuttosto da quei luoghi d'Italia, dove già essi l'esercitavano, affine di rimetterla in grido. Scolare di questi fu Cimabue, e la sua maniera alquanto secca la dimostra abbastanza." — Das Archiv, delle riformagioni, zu Florenz blieb mir jederzeit unzugänglich; der Archivar, Brunetti, ist selbst Schriftsteller. Also hätte ich auf keine Weise auf das Berufungsdecret jener Griechen stoßen können, wenn solches etwa vorhanden wäre. Uebrigens bezweifle ich, daß Lastri ein solches gesehen habe, einmal, weil er es nicht näher nachweist, da es doch, wenn beurkundet, in der Frage, welche er untersucht, den Ausschlag gegeben hätte; dann, weil er nicht wußte, ob diese Griechen aus Griechenland, oder aus irgend einer italienischen Stadt berufen worden. Wenn je ein solches Berufungsdecret vorhanden war, so mußte der Ort genannt seyn, von woher man die fremden Arbeiter berief; Namen der Künstler, nähere Bestimmung der Arbeit, die man ihnen aufgegeben, auch andere Umstände würden daraus bekannt worden seyn. — Wir müssen uns indeß mit dem Meister Appollonio des Vasari und Richa begnügen, dessen Namen kein zuverlässiger Berichtgeber jemals in Urkunden gesehen, dessen Zeitalter, wenn wir auch annehmen, daß der Name irgendwo genannt werde, doch ganz unbekannt ist; welcher demnach lange vor Cimabue, schon zu Anfang des dreyzehnten Jahrhunderts, von Pisa nach Florenz gekommen seyn könnte, oder wenn später, nachdem die griechische Manier längst in Gebrauch war, nicht mehr als Lehrer, sondern als Gehülfe und Arbeiter mußte angestellt seyn. — Daß Cimabue Schüler dieser unbeurkundeten, zeitlosen Griechen gewesen sey, wird auch hier nur aus Wahrscheinlichkeitsgründen angenommen. Seine griechische Malart konnte er indeß, wie wir sehen werden, auch von seinen italienischen Vorgängern erlernt haben.

daß eben diese Griechen rohe, ungeschlachte Gesellen gewesen. Eben wie jene Musaicisten des Leo von Ostia, wie schon gemeldet worden, nur Fußböden verfertigt haben sollen, weil diese für die niedrigste Verwendung der musivischen Kunst gelten; so sollten auch die Griechen des Vasari eben nur Sudler gewesen seyn, über welche man in solchem Falle annehmen müßte, daß die Florentiner sie aus bloßem Mitleid beschäftigt hätten. Doch werden deutsche Leser allen diesen Windungen des Unverstandes, der Leichtgläubigkeit, Willkühr und Einbildung in Fiorillo's größerem Werke nachfolgen können, den seine italienischen Gewährsmänner bey Darstellung dieses historischen Verhältnisses bald zu dieser, bald zu jener anderen Meinung hinüberziehen[1]).

Wie ich mir verspreche, steht es unter uns nicht länger in Frage, ob das Vorbild oder die Belehrungen byzantinischer Künstler jemals auf italienische eingewirkt; wir hätten demnach nur noch jenes bereits Vorgedeutete zu erörtern: wann diese Einwirkung denn eingetreten sey, und in wiefern sie der italienischen Kunstübung Gedeihen und Förderung gebracht habe.

Das späteste unter mir bekannten Denkmalen eigenthümlich italienischer Barbarey, die Altartafel der Gallerie zu Siena vom Jahre 1215, habe ich bereits beschrieben. Der Katalog dieser Sammlung, welcher überhaupt voll dreister Griffe, giebt dieses Bild, ohne allen Beweis und gegen alle Wahrscheinlichkeit, für eine Arbeit des Jacob von Turrita, eines der früheren Nachahmer oder Schüler der Griechen, dessen Werke wir späterhin aufzählen wollen. Hingegen ist das älteste Denkmal italienisch-neugriechischer Malerey, so mir bekannt geworden, jenes große Musiv der Vorseite am Dome zu Spoleto, dessen verkleinerte Abbildung einer Abhandlung im Kunstblatte, 1821. No. 8, beyliegt. Nemlich das älteste bezeichnete und sichere Denkmal; denn es ist nicht eben unwahrscheinlich, daß jene Mauermalereyen in gutem neugriechischen Style, welche die Seitenwände des Mittelschiffes in der Kirche S. Pietro in Grado, auf dem Wege von Pisa nach Livorno, verzieren, um Decennien älter sind. Am unteren Rande des colossalen, ganz wohl erhaltenen Gemäldes (die Erhaltung selbst ist Zeugniß für die Verbreitung der besseren Technik der Byzantiner) befindet sich eine musivische Leiste mit folgender ganz ächten Inschrift:

+ HEC EST PICTVRA QVAM FECIT SAT PLACITVRA
DOCTOR SOLSERNVS HAC SVMMVS IN ARTE MODERNVS
ANNIS INVENTIS CVM SEPTEM MILLE DVCENTIS.
OPERARII . . . .

Im Felde neben den Figuren, deren Annäherung an minder gute Vorbilder

[1]) S. Fiorillo, Gesch. der zeichn. Kste., Bd. I. S. 38. 42. 54. 68. 75. Bd. II. S. 5. 8. 739 f. Bd. IV. Einleitung. S. 33.

griechischer Abkunft auffallend, deren Ausführung nicht ohne alle Spur italischer Rohheit, liest man oben, neben Christus, das bekannte: IC. XC., an den Seiten: SCA MARIA. SCS IOHANNES. Auch der Thron Christi hat einige Ueberladenheiten der byzantinischen Verzierungsart, denen wir schon mehrmal bey dem Throne Gott Vaters oder des Heilands begegnet sind.

Also schon innerhalb des ersten Jahrzehends des dreyzehnten Jahrhunderts hatte, wie dieses Denkmal unwidersprechlich darlegt, die Nachahmung, oder auch die Schule der neueren Griechen in Italien tiefere Wurzeln getrieben, als jemals vorher bei den mannichfaltigsten, nie abgebrochenen Berührungen beider Nationen. In der Folge aber, nach dem Jahre 1220, begegnen wir überall bey namhaften italienischen Meistern theils der griechischen Behandlungsart von mancherley Stoffen und Werkzeugen, deren die Malerey sich bedient, theils aber auch der Nachbildung und Nachahmung bestimmter Gebilde der griechischen Malerey, oder doch den eigenthümlichen Abänderungen, welche die letzte, bey gemeinschaftlichen Kunstvorstellungen, in deren Auffassung und äußere Zurichtung aufgenommen hatte.

Zuerst begegnen wir (viele halbverdorbene, gewiß diesem Zeitalter angehörende, doch unbezeichnete Madonnen[1]) übergehend) der berühmten colossalen Madonna des Guido von Siena, auf einem Altare der Dominicanerkirche zu Siena. Diese nicht unerhebliche Arbeit, welche so lange Zeit unbeachtet vor aller Augen ge-

[1]) Solcher alten Madonnenbilder ohne Jahr und Namen zählt Lanzi (sto. pitt. allgemeiner, und besondere Eingänge) gar viele auf, worin er den örtlichen Forschern der italienischen Städte folgt, ohne ihre Angaben, welche doch nicht so gleichmäßig wohl begründet sind, einer näheren Prüfung zu unterwerfen. Unter den sienesischen, welche dem Lanzi aus den Lettere Senesi bekannt waren, untersuchte ich verschiedene an der Stelle. Die Madonna auf dem einzigen Altare der alten Kirche di Betlem, neben der Pfarre S. Mammiliano, vor dem römischen Thore der Stadt Siena, ist auf Holz gemalt, das sich geworfen hat. Sie ist daher bis auf die Köpfe mit dicker Farbe durchaus überschmiert, die Köpfe selbst stellenweise aufgefrischt, doch die Augen der Madonna noch ziemlich rein. Gerade diese zeigen indeß schon Hinneigung zu jenem verlängerten Schnitt, welcher nach meinen Erfahrungen erst gegen das vierzehnte Jahrhundert üblich geworden; weshalb dieses Bild wohl nicht so gar viel älter seyn kann. — Die Jungfrau in der Kirche S. Maria di Tressa, fuor di porta S. Marco, die besser bewahrt ist, könnte indeß dem Ansehen nach wohl etwas älter seyn, sogar als oben beschriebene von Guido von Siena. Mutter und Kind blicken gerade aus dem Bilde hervor; ihre Stellung hat eine gewisse bildnerische Einförmigkeit. Die Augen der Madonna sind noch weit geöffnet, zwar ungleich stehend, doch nicht ohne Verstand umrissen. In ihrem Munde ist gleichfalls einige Feinheit, dagegen in den Backen ein heller Zug, der nur durch entschiedenstes Mißverständniß überlieferter Andeutungen zu erklären. — Das Kind ein kleines Männchen. Die Engel am Nimbus der Madonna Libellen, die sie umschweben.

standen, ward erst neuerlich durch den Localpatriotismus der Sieneser, und, wenn ich nicht irre, besonders durch den Vater Della Valle auch in weiteren Kreisen bekannt. Die Arbeit darin ist allerdings, so weit sie erhalten (denn das Bild ist hie und da übermalt), noch immer gleich weit von der mageren Zierlichkeit der Byzantiner, als von der breiteren Formenandeutung des Cimabue entfernt. Doch bediente sich der Künstler, wie schon der Hauptton des Bildes lehrt, griechischer Bindemittel, vergoldete die Fläche hinter den Figuren, und ahmte vielleicht (denn es fehlt uns dafür unter vorhandenen griechischen Madonnen ein Beyspiel) irgend einer griechischen Tafel nach. Der weitläuftige, obwohl nicht reich verzierte, Thronsessel scheint von daher entlehnt zu seyn; hingegen zeugt die etwas schräge Lage und Stellung der Hauptfigur, welche sich bequem auf dem räumigen Lehnsessel ausbreitet, von eigener Erfindung oder Auffassung aus dem Leben. Die unverhältnißmäßige Kleinheit und Magerkeit des Kindes, die widrige Verkleinerung der Engel und Gott Vaters in den oben über der Abtheilung des goldenen Feldes ausgesparten Winkeln, erinnern, das eine an byzantinische, das andere an barbarisch italienische Gewöhnungen, welche in diesem Bilde in einander überzugehen und gegenseitig zu verfließen scheinen.

Die Inschrift auf der unteren Leiste des Bildes, welche Della Valle[1]) und Benvoglienti[2]) noch vollständig gelesen, war schon im Jahre 1818 in den Zügen des Namens beschädigt, alles Uebrige indeß durchaus erhalten und lesbar, wie folgt:

+ ME GV . . . DE SENIS DIEBVS DEPINXIT AMENIS
QVEM CHRISTVS LENIS NVLLIS VELIT ĀGERE PENIS
AN̄O. D̄. M̊. CC̊. XXI.

Ungleich gewandter in der Anwendung griechischer Kunstfertigkeiten, glücklicher in der Wahl und Nachahmung altchristlicher oder mittelalterlich griechischer Vorbilder, war jener Künstler, welcher im Jahre 1225 die Altarnische der Johanniskirche zu Florenz musivisch verziert hat. Dieses Werk, in so weit es noch besteht, bekleidet die Flächen eines Kreuzgewölbes von geringerer Tiefe, als Breite, auf welchem, nicht ohne Erinnerung an altchristliche, spätantike Eintheilungen, in der Mitte, wo die Gewölbrippen sich am meisten verflächen, ein Rund angebracht worden, dessen äußere Einfassung schon etwas willkührlicher verziert ist.

---

[1]) S. Lettere Senesi; Vasari, ed San., in den Anm., und Lanzi, T. 1. zu Anfang der Sieneser Schule, will wahrnehmen, daß Guido, der sich eben zuerst den Griechen angenähert: se n'era allontanato non poco in quella nostra Signora etc. — [2]) In seinen handschriftlichen sienesischen Nachrichten, welche viele Bände der Bibliothek der Sapienza zu Siena einnehmen.

Dieser äußere Kreis wird mit dem inneren durch wunderliche Kandelaberformen verbunden, welche jedesmal in einem Cherub endigen; im goldenen Felde, von einem Kandelaber zum anderen, ein Prophet mit beygesetztem Namen; die letzten zeigen in der Gestalt, Stellung, Gewandung, in der Behandlung überhaupt, besonders des Haars, recht viel Geschmack, und die Absicht, Würde und Hoheit auszudrücken. Ich will nicht entscheiden, ob italienische oder griechische Nachahmungen altchristlicher Vorbilder hierin dem Künstler vorgeleuchtet haben; genug, daß sie dem Besten, so in den griechischen Denkmalen des Mittelalters aus dem höheren Alterthume sich erhalten hat, z. B. dem kleinen Musiv des Schatzes eben dieser der Johanniskirche, in jeder Hinsicht nahe stehen.

Der innere Kreis enthält das Lamm Gottes, und, golden auf rothem Grunde, die Beyschrift:

HIC DEVS EST MAGNVS MITIS QVEM DENOTAT AGNVS.

In den Zwickeln des Gewölbes, in vier rothen Feldern, ließt man in großen goldenen, dem Zeitalter, wie obiger Inschrift entsprechenden Zügen, deren überall deutliche Abkürzungen ich auflöse, wie folgt:

1) ANNVS PAPA TIBI NONVS CVRREBAT HONORI
AC FEDERICE TVO QVINTVS MONARCHA DECORI.

2) VIGINTI QVINQVE XPI CVM MILLE DVCENTIS
TEMPORA CVRREBANT PER SE GLORIA CVNCTA MANENTIS.

3) HOC OPVS INCEPIT LVX MAI TVNC DVODENA
QVOD DNI NRI CONSERVET GRATIA PLENA.

4) SANCTI FRANCISCI FRATER FVIT HOC OPERATVS
IACOBVS IN TALI PRE CVNCTIS ARTE PROBATVS

Wir wissen, wie wenig den Angaben des Vasari in älteren Dingen zu trauen ist, wie leichtsinnig er geforscht, wie willkührlich er Begebenheiten und Zeitbestimmungen durcheinander geworfen. Demungeachtet hat man bisher, nach seinem Vorgange, angenommen, dieser Bruder Jacob müsse durchaus derselbe seyn, der in anderen und späteren Werken sich selbst Jacobus Torriti, den Vasari[1]) Jacopo da Torrita nennt, einem Orte des sienesischen Gebietes. Die Geschichtschreiber der sienesischen Schule nehmen daher dieses florentinische Werk in Anspruch, und Lanzi, welcher ihnen folgt, nimmt zwar Bedenken, die Thätigkeit dieses Künstlers bis zum Jahre 1300 auszudehnen, findet es indeß nicht befremdend, daß er noch im Jahre 1289[2]), die Tribune von S. Maria mag-

[1]) Vasari, vita d'Andrea Tafi. — [2]) Lanzi, l. c. T. I., zu Anfang seiner Scuola senese. In den mehrmal wiederholten Jahreszahlen hat der Druckfehler 1389. 1390. 1392. für 1289 ꝛc. sich eingeschlichen, den auch die Nachdrücke wiederholen.

giore zu Rom beendigt, und darauf die andere des Laterans begonnen, mithin über sechszig Jahre lang gewirkt habe, sogar, wenn wir willkührlich annehmen wollten, das florentinische Werk sey dessen früheste Arbeit.

Daß Jacob zu Florenz seinen Geburtsort ausgelassen, würde sich aus dem Verse erklären lassen, dem dieser Name vielleicht nicht wohl mehr einzufügen war. Doch um behaupten zu können, er sey bloß ausgelassen worden, müßten wir aus anderen Denkmalen beweisen können, daß dieser erste Jacob wirklich derselbe sey, der auf späteren Werken seine Vaterstadt Turrita zu seinem Klosternamen Jacob hinzugesetzt. Der Vater Richa[1]) freilich giebt uns Auszüge von Auszügen aus dem Archive der Zunft, welcher die Verwaltung der florentinischen Johanniskirche obgelegen. In diesen heißt es: „Die Altarnische oder Tribune ward im Jahre 1202 an dem Orte, wo ehemals das Thor, zu bauen begonnen." — Schon diese Notiz, welche richtig und vielleicht urkundlich seyn wird, vermischt der Senator Strozzi, Berichtgeber des Richa, mit eigenen Bemerkungen über Größe und Schönheit und Anlage dieses Anbaues; weshalb ich fürchte, daß auch die nachfolgenden Bemerkungen, welche unter allen Umständen keine wörtliche Auszüge seyn können, mit Zusätzen vermischt sind, welche in angenommenen Meinungen, und, mittelbar oder geradehin, selbst in der Autorität des Vasari ihren Grund haben möchten.

Es heißt darin: „Das Gewölbe der Tribune wird im J. 1225 vom Bruder Jacob von Turrita, Franciscanerordens, in Musiv gesetzt, für welches Werk er von den Consuln der Zunft guten Lohn empfängt." — Das Jahr, der Name und Stand des Bruder Jacob wird durch obige Inschrift hinreichend beurkundet; ob aber der Zusatz, von Turrita, vom Senator Strozzi in Urkunden gelesen, oder nur aus dem Vasari supplirt sey, dessen „premj straordinarj" der Typus der „premj buoni" des Strozzi zu seyn das Ansehen haben, wird sich erst dann entscheiden lassen, wann ein fleißiger, gewissenhafter Arbeiter einmal das Archiv der arte di Callimala durchgangen haben wird, welches zu meiner Zeit verlegt oder verstreut, gewiß mir unzugänglich war. Indeß wage ich, von eigner Anschauung italienischer Archive ausgehend, die Vermuthung, daß schwerlich aus so alter Zeit ganz gleichzeitige Nachrichten über Verstiftungen an Künstler und ähnliche Specialien vorhanden seyn dürften. Erst um die Mitte des dreyzehnten Jahrhunderts werden die Archive, die ich gesehen, in kleineren Dingen ergiebiger, und, der Erhaltung nach, mehr zusammenhängend.

Gewiß war der Name Jacob in jener Zeit weder der Kunstgeschichte, noch dem Franciscanerorden so fremd, daß er nicht mehrmal bei nahen Zeitgenossen

[1]) Delle chiese di Firenze, T. VI. Introduz. p. 33 s.

sich wiederholte. An einem halberhobenen, von kleinen Figuren gezierten Kandelaber derselben Johanniskirche, an welchem Spuren des gothischen Verzierungsgeschmackes das dreyzehnte Jahrhundert anzeigen, liest man: IOHANNES IACOBI — DE FLORĒ — ME FE ....

Auf jenem Musiv der Tribune des Laterans, dessen Bilder zu sehr erneuet sind, dessen Entstehung verhältnißmäßig einer zu weit vorgerückten Zeit angehört, um uns an dieser Stelle zu beschäftigen, liest man unten im Felde, neben einer kleinen Bildnißfigur:

IACOBVS TORITI
PICTO. H. OPVS FECIT

und neben einer anderen:

FR. IACOBVS DE CAMERINO SOCI9 MAGRI OPIS RECON ...
DAT SE .... TIS BEATI IOHIS.

Eben so wohl nun, als hier ein Gehülfe jenes Meister Jacob, welcher wirklich von Turrita, oder des Torrito Sohn oder Lehrling war (denn auch darüber könnten Zweifel erhoben werden, wenn es von einigem Belang wäre), konnte nicht minder auch ein Vorgänger desselben Jacob geheißen haben. Daß ein florentinischer Künstler jener Zeit Jacob geheißen, wird aus obigem Johannes, Jacobs Sohn oder Schüler, ziemlich wahrscheinlich. — Auf der anderen Seite zeigen die Inschriften der römischen Musive des sicheren Meister Jacob von Turrita, im Lateran, außer den schon angeführten, neben dem Bildnisse des Papstes:

NICOLAVS PP IIII. SCE DI GENIT .... SERVI.; und in Sta. Maria maggiore, nach der Inschrift des Künstlers: IACOBVS TORRITI PICTOR H OP9 MOSIAC. FEC., die andere: NICOLAVS PP IIII. und: DNS IACOBVS DE COLVPNA CARDINALIS., so daß diese Arbeiten zwischen 1287 (88) und 1292, also beynahe sechszig Jahre nach jenem florentinischen Musive beschafft seyn mußten. Da nun doch anzunehmen ist, daß jener florentinische Bruder Jacob nicht mehr Jüngling war, als er jenes, nach den Umständen so ausgezeichnete Musiv vollbrachte; so würden wir seine künstlerische Wirksamkeit noch ungleich weiter ausdehnen müssen, wollten wir anders hindurchführen, daß beide Werke demselben Meister angehören[1]).

Wie Andere künftig diese Zweifel beseitigen mögen, so geht doch unter allen Umständen aus diesen Inschriften hervor, daß die Stiftung des heil. Franz in jener Zeit beachtenswerthe Künstler in ihre Mitte aufgenommen, oder aus sich selbst hervorgebildet habe, was Dank und Beachtung verdient. Allein auch ein

[1]) Della Valle vermuthet, es sey dieser Urheber der römischen Musive ein Fra Giacomo da Turrichio bey Camerino, der um 1270 geblüht habe.

anderer Nachahmer oder Lehrling der Griechen, Junta, oder Giunta von Pisa, hat in letzter Stadt, und besonders im Mittelpuncte des Ordens, zu Asisi, den Schutz und die Beförderung der Brüder des heil. Franz genossen. Eben wie die Belebung und Steigerung damals vorwaltender Gefühle, so scheint auch der Aufschwung der neueren Malerey, welche aus jenen sich hervorgebildet, mit der minder selbstischen, Liebe und Sehnsucht athmenden, Schwärmerey des heil. Franz in enger Verbindung zu stehen.

Nach alten Nachrichten befand sich vormals in der Kirche des heil. Franz zu Asisi ein Kruzifix, auf welchem die Worte: F. Helias fecit fieri. Jesu Christe pie miserere precantis Heliae. Juncta Pisanus me pinxit. an. d. 1236. Indict. IX[1]). Wir dürfen diesem Berichte trauen, weil er von einem Schriftsteller herrührt, der in kunstgeschichtlichen Dingen weder Ansichten vorgefaßt, noch Meinungen zu vertheidigen hatte. Andere, ursprünglich urkundliche Nachrichten ertheilt über diesen Maler Morrona, der redlichste und umsichtigste unter denen, welche ihr Leben darangesetzt, die Kunstgeschichte einzelner italienischer Städte zu beleuchten; Kunden[2]), welche freilich durchhin aus zweyter Hand geschöpft, und vielleicht schon in der ersten ohne Aufmerksamkeit ausgeschrieben worden, da es seinen Auszügen an aller Nachweisung fehlt, welche bey durchaus neuen Nachrichten zur Beglaubigung nöthig sind. Ich habe seine Angaben schon aus diesem Grunde nicht prüfen können, weshalb ich dieselben nicht verbürge. Wollten wir ihnen Glauben beymessen, so wäre Giunta ein Sohn des Guidotto, hätte er schon 1202 gemalt und noch um 1255 geblüht. Doch fragt es sich noch, ob der Juncta Guidotti, pictor, derselbe Junta sey, dessen Kunstrichtung noch immer aus einem ganz wohl erhaltenen Gemälde zu bestimmen, dem Kruzifixe in einer Kapelle des rechten Armes der Kirche Sta. Maria degli Angeli in der Ebene nächst Asisi.

In diesem Bilde ist die Stellung und Lage der Gestalt des Heilands nicht mehr die aufgerichtete, italienische, welche wir oben in drey gleichartigen Bildern des Gekreuzigten, den Arbeiten eines alten umbrischen Meisters, oder seiner Zeitgenossen, hatten kennen gelernt; vielmehr ist sie ausgebogen, mit gesenktem Haupte, gleichwie in griechischen Kreuzesbildern, namentlich wie der Gekreuzigte in jenem Kalendario, welches zu Florenz im Schatze der Johanniskirche bewahrt wird. Allein auch in der Ausführung zeigen sich Spuren griechischer Schule. Das Bindemittel ist entschiedener noch, als in jenem Bilde des Guido von Siena, jenes dichtere, verdunkelnde, glänzende der Byzantiner; der Auftrag gestrichelt, genau; gegen die gänzliche Abwesenheit des Helldunkels gehalten,

[1]) Wading, ann. ord. S. Franc.; Angeli, über Asisi. — [2]) Pisa illustr. To. II. P. 1. cap. IV. §. 1. (Ed. sec. p. 127.)

welche ich oben an älteren Denkmalen italienischer Abkunft nachgewiesen, ist hier schon Modellirung und Streben nach Halbtönen, welche letzte, wie bey den Griechen, stark in das Grünliche fallen. Bey Morrona findet sich eine rohe Nachbildung dieser Arbeit, welche vom Ganzen hinreichende Vorstellung giebt[1]).

Die Aufschrift am Fuße des Bildes ist leider zu Anfang beschädigt; doch liest man noch:

.. NTA PISANVS
... TINI ME F ...

Lanzi[2]) macht es geltend, daß er in der zweyten Reihe zuerst richtig ... TINI gelesen habe; und in der That begreife ich nicht, wie Morrona das rundliche N für ein P nehmen und im Ganzen TIPI lesen konnte, da das italienische Diminutiv ini so nahe zur Hand lag. Ob aber der erste befugt sey, das Fehlende zu ergänzen, und daraus *Jun*tini zu machen, dürfte um so mehr in Frage stehen, da die freilich lauen Forschungen der Pisaner bisher nur einen Juncta Guidotti an das Licht gefördert haben.

Andere Malereyen, welche dem Ansehen nach mit den bezeichneten zusammenfallen, doch leider keine Aufschriften enthalten, aus denen Jahr und Meister zu erweisen wäre, finden sich vereinzelt an den Mauern, auf den Altären vernachlässigter Kirchen, oder in historisch geordneten Sammlungen, vornehmlich solcher Städte, welche eben zu Anfang des dreyzehnten Jahrhunderts, gleich Pisa und Siena, den Wendepunct ihrer Macht und Größe erreicht hatten. Verschiedene Antimensia, deren Hauptentwurf allerdings jenem barbarisch-italienischen Denkmal vom Jahre 1215 entspricht, deren Ausführung indeß, dem färbenden Stoffe, dem Auftrag, der Zeichnung nach, Bekanntschaft mit griechischen Kunstmanieren darlegt, bewahrt die Sammlung der Akademie zu Siena. Das eine, in der Mitte die größere Figur des heil. Johannes Bapt., zu den Seiten Abtheilungen mit Geschichten aus seinem Leben, ist schwerlich noch aus dem zwölften Jahrhundert, wie der Verfasser des Katalogs nach Eingebungen einer minder begründeten Kennerschaft behauptet hat. Das andere, aus der Kirche S. Giovannino di Pantaneto, mit Geschichten aus dem Leben und Leiden des Apostels Petrus, ist der Behandlung nach ungleich italienischer, als jenes; doch glaube ich, daß der Künstler so viel altchristliche und halbantike Erinnerungen, als vornehmlich in Gebäuden und Kleidungen darin vorkommen, leichter aus neugriechischen, als aus italienischen Denkmalen des höheren christlichen Alterthums dürfte aufgenommen haben. Zu Pisa, in der Kirche S. Pietro in Vinculis, findet sich eine Altarbedeckung, welche mit der vorangenannten der Akademie

[1]) l. et To. etc. — [2]) l. c. origini etc.

zu Siena im Entwurf, wie in der Ausführung, viel Aehnlichkeit zeigt. Doch sind die Vorstellungen noch entschiedener griechisch; Christus am Kreuze mit geschwollenem, aushängendem Leibe, gesenktem Haupte; oben eine Jungfrau mit aufgerichteten Armen, zu beiden Seiten herabhängendem Mantel.

Das wichtigste indeß unter den minder beglaubigten Denkmalen dieser Zeit scheint mir die lange Folge von Lebensereignissen der Apostel Petrus und Paulus an den oberen Seitenwänden des Mittelschiffes der Kirche S. Pietro in Grado, auf dem Wege von Pisa nach Livorno. Diese nur in der Farbe unscheinbare (vielleicht al secco gemalte, oder durch die Seeluft verzehrte) Malerey ist durchhin von guter Anordnung, vieler Lebendigkeit der Handlung, selbst von einiger Reinheit der Charaktere, besonders der beiden Apostel. Nach einem allgemeinen Gefühle nimmt Morrona[1]) an, daß sie um das Jahr 1200 entstanden seye, worin er sicher nicht so gar weit vom Wahren abweicht. Uebrigens ist die Vermuthung, daß sie des Junta Arbeit, ihm hier eben so wenig einzuräumen, als ähnliche an anderen Stellen. Ueberhaupt ist es thöricht, in so alter Zeit bey unbeglaubigten Malereyen den Meister aus bestimmten Eigenthümlichkeiten erkennen zu wollen. Denn einmal waren diese letzten, auf damaliger Kunststufe, den Schulmanieren und herrschenden Vorstellungen ganz untergeordnet; dann aber besitzen wir, wie ich mehrmal erinnert habe, nur von einer geringen Zahl damaliger Künstler beglaubigte Werke, weshalb es uns wohl jederzeit wird verborgen bleiben, worin sie sich von andern Malern unterschieden, worin wiederum sie anderen geglichen haben, die wir nicht kennen. In jenen Zeiten erscheint das Eigenthümliche überall in größeren Massen, von Volk zu Volk, von Zeitraum zu Zeitraum Gegensätze bildend. Daher werden wir bey erwähnten Wandmalereyen vielleicht über die Nationalschule entscheiden können, aus welcher sie entstanden, doch nimmer über den Meister, der sie vollbracht. In dieser Beziehung bin ich geneigt, sie durchhin für griechische Arbeit zu halten. Bey Junta, Guido, Solsernus, sogar bey dem florentinischen Jacob, zeigt sich neben dem Aufdruck griechischer Schule oder Vorbildlichkeit, noch immer einige Spur italienischer Gewohnheiten; die Kürze und Plumpheit, in welche die älteren Italiener verfallen waren, veranlaßte sie, denke ich, als sie zum entgegengesetzten Aeußersten der griechischen Hagerkeit übergingen, diese um ein Geringes zu füllen und in die Breite zu erweitern. Allein in den Malereyen der Kirche S. Pietro in Grado zeigt sich eben jene zierliche Hagerkeit der Behandlung und der Verhältnisse mehr, als irgend sonst in alten toscanischen Arbeiten. Auch ist es mir in solchen nirgend vorgekommen, daß sie, in emsiger Nachahmung hochalterthümlicher Vorbilder, deren Charakter so wohl getroffen, als in jenen ge-

[1]) Pisa illustr. T. III. ed. 1793. p. 405 s.

schehen ist. — Ob die Wandmalereyen einer alten Kirche zu Cremona, welche mir nur aus Millins Beschreibung bekannt sind, in griechischer, oder in entgegengesetzter italienischer Schulart gemalt seyn, wage ich nicht zu entscheiden. Doch bezweifle ich, ob dieser Forscher mit Sicherheit aufgefaßt habe, wodurch im höheren Mittelalter italienische Arbeiten von griechischen sich unterscheiden [1]). Gewiß versäumte er die Angabe der Gründe, welche ihn bestimmten, jene Arbeiten für italienische zu halten. War Venedig, wie man behauptet, und wie es wahrscheinlich ist, für die Lombardey, was Pisa für Toscana, der Mittelpunct nemlich, von welchem die Nachahmung der Byzantiner ausgegangen; so dürften jene Malereyen zu Cremona, welche schon nach den angegebenen Beyschriften einer älteren Epoche, vielleicht der unsrigen angehören, eben sowohl griechische, oder doch gräcisirende Arbeiten seyn können, als eigenthümlich italienische; ein Wort, mit welchem Millin vielleicht nicht einmal einen so ganz deutlichen Begriff verband.

Doch habe ich letztere Denkmale, deren Alter nur annäherungsweise und aus allgemeinen Analogieen zu bestimmen ist, bloß in der Absicht herangezogen, dem Leser die weite Verbreitung dazumal in Italien vorwaltender Anwendung griechischer Kunstmanieren so viel als möglich anschaulich zu machen. Denn, um den Zeitpunct zu bestimmen, in welchem dieselben zuerst in Italien eingedrungen sind und begonnen haben, fördernd auf die Kunstübung dieses Landes einzuwirken, dürften schon die früher beleuchteten Denkmale genügen, welche ihre Beglaubigung an der Stirn tragen. Unter diesen war das späteste Beyspiel italienisch-barbarischer Malart jenes Antimensium zu Siena, mit dem Jahre 1215; das älteste Denkmal hingegen gelungener Nachahmung griechischer Manier und Auffassung das colossale Musiv am Dome zu Spoleto vom Jahre 1207; also werden wir mit Zuversicht annehmen können, die fragliche Umwandlung der italienischen, wenigstens der toscanischen Malerey sey das Werk der früheren Decennien des dreyzehnten Jahrhunderts.

Die unumgängliche Voraussetzung eines gedeihlichen Wirkens in den Vortheilen, Handhabungen, Formen der neuen italienisch-griechischen Kunstart war denn nun allerdings die eben damals eingetretene, zunehmende Empfänglichkeit

---

[1]) Millin, voy. dans le Mil. T. II. p. 317. — Vom Dome zu Cremona: „Ce qui reste sur la voûte des deux nefs latérales est véritablement unique. Les sujets sont tirés de l'histoire sainte. Les figures sont malheureusement petites et la lumière est très rare. Le dessin est *sec*; mais le coloris est très vif et les costumes sont très singuliers. Des *légendes* apprennent les noms des figures et font connaître les sujets. Il est cependant évident (?), que les figures n'ont pas été faites par des Grecs; tout y est italien."

für technische Förderung oder geistige Steigerung der bildenden Künste. Unter den äußeren Veranlassungen, welche hier, wie überall, hinzugewirkt haben, war indeß die Eroberung von Constantinopel durch Franken und Italiener offenkundig und einleuchtend die wichtigste. — Die Venezianer scheinen auf die Köstlichkeit kirchlicher Kunstschätze der Byzantiner sich besser verstanden zu haben, als die kriegerischen Prälaten und muthigen Ritter der Franken. Villehardouin enthält, bey viel allgemeiner Bewunderung der Pracht byzantinischer Baukunst und Lebenseinrichtung, durchaus keine in das Einzelne gehende Kunstnachricht[1]). Dagegen haben wir lange Verzeichnisse von Büchern, Kleinoden, Geräthen, welche die Venezianer aus den Kirchen der Hauptstadt sollen entnommen haben[2]). Ueberreste dieser Plünderung finden sich noch immer im Schatze der Marcuskirche zu Venedig[3]); aber auch die mit Bildern gezierten kirchlichen Handschriften der italienischen und anderer Bibliotheken, deren viele einer gemeinschaftlichen, dem Jahre 1200 vorangehenden Epoche angehören[4]), dürften schon damals in den Westen gelangt seyn. — Gewiß kann es nicht so ganz zufällig seyn, daß jene Kunstplünderung im Jahre 1204 unseren ältesten Denkmalen italienisch-griechischer Malerey nur um wenig Jahre vorangeht.

Dasselbe Ereigniß möchte denn auch die Verpflanzungen griechischer Maler in italienische Seestädte vervielfältigt haben, da es nach der schwersten Schädigung, welche Constantinopel seit dessen Gründung betroffen, dort sicher nicht an Veranlassungen der Auswanderung, vielleicht auch von Seiten italienischer Patrioten nicht an Lockungen gefehlt hat. Leider fehlt es mir, diese Thatsache zu bewähren, an urkundlichen Ueberzeugungen, um sie auszumalen an umständlicher Kunde. Nicht einmal Solches habe ich zur Hand, was in den Druckschriften venezianischer Topographen und Forscher über diesen Gegenstand angemerkt und behauptet worden. Doch fürchte ich, nach den Auszügen bey

---

[1]) Villehardouin, Geoffroy de, hist. de la conquête de Constantinople. Paris 1657. fo. p. 81. — Vom Brande, welcher der Eroberung voranging. — „Les barons de l'armée eûrent grande compassion, de voir ces hautes Eglises et ces riches palais „fondre et abaissier.“ — *Et les grandes ruës marchandes avec des richesses inestimables toutes au feu.*“ — [2]) S. Alter, Fr. C., philologisch-krit. Miscellaneen. Wien 1799. XVII. (S. 234). Wo „über eine lit. artistische Plünderung zu Anfang des dreyzehnten Jahrhunderts“ die wichtige Stelle der Chronik des Dorotheus (Venet. 1778. 4. p. 397 f.) durch Vergleichungen und schätzbare Bemerkungen erläutert wird. — [3]) Nur einen flüchtigen Blick wirft v. d. Hagen, Briefe ꝛc. Bd. II. S. 116, auf diese Alterthümer, denen ich zufällig ebenfalls keine längere Zeit zu widmen im Stande war. — [4]) Außer den schon angegebenen fand ich auch zu Siena, Bibl. der Sapienza, eine beachtenswerthe miniirte HS. mit getriebenem, maltirtem, griechischem Deckel, welcher ungefähr in die angegebene Zeit fällt.

Fiorillo und von der Hagen[1]), daß ihre Ausbeute spärlich, ihre Zuverlässigkeit nicht durchhin bewährt sey. Ist man doch, wie es scheint, nicht einmal über den Namen eines Künstlers einig, der im zwölften (?) Jahrhundert von Constantinopel nach Venedig gekommen, dort eine Schule eröffnet haben soll; Fiorillo[2]) nennt ihn Theophilus; Zannetti[3]) dagegen Theophanes.

Ueberhaupt steht zu befürchten, daß wir über die Umstände der Verpflanzung griechischer Künstler nach Venedig und Pisa, oder in andere Städte Italiens, nicht so leicht zu einiger Sicherheit der Kunde gelangen werden. Die italienischen Archive sind eben zu Anfang des dreyzehnten Jahrhunderts meist sehr unvollständig, und schon in der Anlage karg an jenen speziellen Nachrichten, welche seit dem Ende desselben Jahrhunderts sich ins Unendliche vervielfältigen; unter den älteren Chronisten, welche hier aushelfen könnten, fallen wenige genau mit jener Begebenheit zusammen. Demungeachtet ist es klar, daß eine lebendige Schule und Mittheilung stattgefunden hat. Die italienischen Malereyen des dreyzehnten Jahrhunderts zeigen nicht bloß den Aufdruck griechischer Vorbilder, vielmehr auch, wie schon erwähnt worden, die Anwendung von Vortheilen und Handgriffen, welche früherhin nur bey den Griechen üblich gewesen. Bereitung aber und Handhabung färbender Stoffe können nimmer bereits Vollendetem abgelauscht werden; überall geschieht die Fortpflanzung solcher Vortheile durch eine glückliche Vereinigung von Beyspiel und Anweisung, welche nur in dem Wechselverhältniß des Schülers zum Lehrer möglich und denkbar ist.

Demnach erscheinen während der dunkleren Jahrhunderte des Mittelalters nur abgerissene Spuren eines vorübergehenden, im Ganzen angesehen, erfolglosen Einflusses der Byzantiner; allgemein verbreitet und fruchtbringend zeigte sich dieser Einfluß nicht früher, als seit den ersten Decennien des dreyzehnten bis zu den ersten Jahrzehenden des folgenden Jahrhunderts. Früher entdeckten wir ihn bisweilen in Bildnereyen, zu denen wir die alten Bronzethore des Domes zu Pisa zählen dürfen, über deren Entstehung nichts Sicheres bekannt ist. In diesem Zeitraum aber beschränkt er sich fast ohne Ausnahme auf die Malerey. Die Bildnerey befolgte heidnisch- und christlich-antike Vorbilder, später auch deutsche, oder, wie man sagt, gothische; in der Baukunst aber war die römische Schule, wie ich in nachstehender Abhandlung zeigen werde, nie so gänzlich unterbrochen worden, war das Fremde, welches in dieser Kunstart

[1]) Fior. Gesch. d. z. K. Thl. II. S. 8 und 214. Von der Hagen, Briefe rc. — [2]) Das. — [3]) Delle pitture di Venez. 1771. 8. p. 2. — Beide stützen sich auf: hist. almi Ferrariensis gymn. Ferrara 1735. Auch dieses habe ich nicht zur Hand, überlasse daher anderen, diese Frage zu erledigen.

während des zwölften und dreyzehnten Jahrhunderts sich eingedrängt hatte, nicht etwa bloß ein byzantinisches oder anderes, sondern gar viel und mancherley.

Doch sogar in der Malerey der Italiener des dreyzehnten Jahrhunderts zeigen sich Spuren einer von griechischem Einfluß ganz unabhängigen Entwickelung durch Wetteifer mit christlich-antiken Denkmalen. Dahin gehören die Malereyen einer abgesonderten Kapelle des Klosters SS. Quattro zu Rom, wo die Runde mit den Büsten der Apostel altchristlichen Denkmalen nicht ohne Kunstgefühl nachgeahmt sind. Das Gebäude, an dessen Wänden sie gemalt sind, ist sicher um die Mitte des dreyzehnten Jahrhunderts aufgerichtet worden; zu Anfang des vierzehnten indeß wurden alle älteren Manieren und Weisen von der sogenannten Giottesken verdrängt; jene Arbeiten werden demnach mit dem Gebäude zugleich entstanden seyn.

Auch in der Miniaturmalerey damaliger Zeiten zeigen sich Fortschritte, welche nicht sowohl aus Nachahmung der neueren Griechen, als vielmehr aus dem Wetteifer mit italienischen Denkmalen zu erklären sind. Einige lateinische Handschriften, welche insgemein aus dem Wunsche, Hochalterthümliches zu besitzen, oder auch nach den Zügen der Schrift, welche bey calligraphischen Denkmalen trügerisch sind, für älter gehalten werden, dürften, nach ihren Miniaturen zu urtheilen, in die Mitte des dreyzehnten Jahrhunderts fallen, vielleicht eben damals zu Rom, oder wenigstens im Bereiche dieser Stadt verfertigt seyn.

Eine Handschrift der Laurentiana, welche zu Florenz nach den Schriftzügen dem eilften Jahrhundert beygemessen wird [1]), enthält ein verziertes Kalendarium, zu Anfang eines jeden Monats eine kleine, wohl miniirte Figur, mit Einsammlung der wichtigsten Erzeugnisse, oder mit dessen Verarbeitung, oder auch mit Abwehrung der Bedrängnisse bestimmter Jahreszeiten beschäftigt. Diese Figuren sind meist durch eine aufgeschürzte Tunica bekleidet, mit entblößten Armen und Beinen, nicht selten, wie Februar und März, von vortrefflicher Stellung und beynahe statuarischer Einfachheit. In der Ausführung merkliches Streben nach Rundung der Theile, bey vollständigster Entfernung von allen Eigenthümlichkeiten des neugriechischen sowohl, als des giottesken Geschmackes. Nirgend zeigt sich Gold und Schmuck; die Formen gehen ins Kurze und

---

[1]) Diese HS. war vor einigen Jahren noch nicht numerirt und im Verzeichnisse aufgenommen. Sie enthielt die Aufschrift: Nec cultu nitidum, nec auro renidentem, sed vetustate ceteris longe clariorem codicem hunc, saec. circiter XI. exaratum, Maria Aloysia — biblioth. Mediceae donavit XVII. Cal. Oct. an. 1806. — Das Kalendar reicht weiter vorwärts. Die unbestimmte Zeitangabe ist nach den Schriftzügen angenommen.

Breite; das Vorbild ist offenbar, wenn auch vielleicht durch das Mittelglied einer Handschrift des fünften oder sechsten Jahrhunderts, römisch-antik.

Aus einem ähnlichen Bestreben, wahrscheinlich beynahe zu gleicher Zeit, entstanden die bekannteren Copieen von spät-antiken Miniaturen in der Handschrift des Virgil in der Vaticana.

Diese Bilder hat Santi Bartoli, mit unendlichen Zusätzen und Abänderungen von seiner eigenen Wahl und Erfindung, bekannt gemacht; Niemand verspreche sich, daß seine Nachbildungen historische Treue besitzen. Allerdings sind diese Bilder nothwendig Copieen oder Nachahmungen älterer, spät-antiker, wie es deutlich theils schon aus der Anordnung erhellt, theils aus vielen Bekleidungen, Beywerken und Baulichkeiten, welche während des Mittelalters zwar nachgemacht, doch nicht wohl konnten erfunden seyn. Doch verräth sich die spätere Zeit durch eingeschobene Figuren in spätmittelalterlicher Tracht, z. B. in den Soldaten, Blatt LXXIII. Rückseite, welche zu beiden Seiten der Helden stehen. Das Original war vielleicht an einzelnen Stellen verletzt; oder der Nachahmer gestattete sich einige Zusätze und Vermehrungen.

Unabhängig von dieser, dem Ansehen nach auf Rom beschränkten Nachahmung des Alterthümlichen, entstand auch zu Florenz einige Hinneigung zu reinerer Formenbildung, mithin zu reinerem Ausdruck christlich-sittlicher Ideen, wie solches in dem Musiv an der Vorseite der Kirche S. Miniato a Monte sichtbar ist, der mehrgedachten Benedictinerabtey außerhalb der Mauern jener Stadt. Ueber das Alter dieser Arbeit giebt es keine sichere Urkunde, wenn nicht etwa hinter dem vorragenden Gesimse eine Inschrift verborgen wäre, welches, von unten angesehen, den Saum des Bildes etwas verdeckt. Nach allen Analogieen kann es auf keine Weise der äußeren Bekleidung der Vorseite gleichzeitig seyn, da diese im eilften Jahrhundert beschafft worden, als die italienische Malerey aller Sicherheit der Umrisse entbehrte. Auf der anderen Seite werden wir nicht wohl annehmen können, daß solches später, als in den ersten Decennien des dreyzehnten Jahrhunderts angefertigt worden. Denn anderer, schon beleuchteter Beyspiele nicht zu gedenken, enthält die Tribune derselben Kirche ein zweytes geräumiges, in griechischem Geschmack und in griechischer Technik (in kleineren, netter eingefügten Glasstiften) ausgeführtes Musiv, unter welchem in theils erloschenen Charakteren auf dem dunkeln Marmor des Frieses Folgendes aufgezeichnet und noch zu lesen ist:

AÑO DNI MCCXCVII, TĒPORE PP ....
.... EST ... OPVS

Das erste hingegen, an der Vorseite der Kirche, in welchem Christus, auf noch einfachem, nicht byzantinisch mit Blätterschmuck und Verglieberungen über-

ladenem Throne, neben ihm, etwas kleiner, S. Minias und die Jungfrau, ist in dicken, etwas rundlichen und grobgefügten Glasstücken zusammengesetzt. In der allgemeinsten Angabe der Gesichtszüge sind sie der Vermagerung, in welche die griechische Bildnerey sehr früh, die Malerey etwas später verfallen war, durchaus entgegengesetzt, und entsprechen bey weitem mehr der volleren Auffassung der Form, welche die ersten, von griechischen Vorbildern noch unabhängigen Fortschritte der italienischen Malerey bezeichnen und unterscheiden. Hierin stimmen mit diesem Musaik überein einige etwas ausgebildetere Wandmalereyen im Innern der Kirche, zur Rechten der Thüre, welche in die Sacristey führt. Sie sind erst in neueren Zeiten durch Herabfallen des Bewurfes wieder zum Vorschein gekommen. Endlich befindet sich zu Pisa, im Capellone des Pozzo des Campo Santo, ein Kruzifix, welches Pisanische Kenner dem Apollonio Greco des Vasari beylegen. Ich bin nicht Kenner genug, um Meister auszufinden, deren Existenz ungewiß, deren Werke ganz unbekannt sind. Doch ist es gewiß eine Nachahmung des griechischen Typus, und ungefähr aus der Zeit des Giunta von Pisa.

Zweyter Theil

Zur Theorie und Geschichte neuerer Kunstbestrebungen



Vorbericht

In einem Briefe an Bottari (Lettere pitt. To. III. Lett. 224.) ermuntert Mariette jenen ersten, dessen damals unternommene neue Ausgabe des Vasari mit den nöthigen historischen Berichtigungen auszurüsten. Vasari, meint Mariette, sey nicht vorbereitet gewesen, historische Untersuchungen anzustellen, habe daher trügerischen Vorarbeiten und Mittheilungen folgen müssen. Dieses hat allerdings seine Richtigkeit; indeß war Bottari, nach eigenem Geständniß, der Aufforderung seines genauen und wahrheitsliebenden Freundes auf keine Weise gewachsen. „Auf den Schriftstellern, bekennt er selbst To. V. Lett. 160., welche über die bildenden Künste bey den Neueren geschrieben haben, scheint ein Fluch zu ruhen; denn gewiß vergriffen und vergreifen sie sich sämmtlich auf das Unglaublichste. So bekenne ich, daß ich selbst in Dingen, welche ich kannte, wie meinen eigenen Namen, mich oftmals gänzlich versehen habe. Dasselbe ist dem Vasari und Allen begegnet, welche nach ihm geschrieben haben. Habe ich doch bisher von diesem fünften Theile der Malerbriefe zwey Bogen ganz umdrucken müssen."

Indeß erkannte weder Bottari, noch selbst Mariette, den ganzen Umfang jener Aufgabe, deren Lösung sie anzunähern wünschten. Mariette glaubte, man werde schon durch Vergleichung der Denkmale, durch Aufzeichnung ihrer Aufschriften alles Wünschenswerthe erreichen können. Das Bedürfniß einer urkundlichen Begründung der neueren Kunstgeschichte meldete sich erst in der Folge, nachdem die Localforscher durch freylich ebenfalls ungenügende Mittheilungen aus einzelnen Archiven die historische Glaubwürdigkeit des Vasari durchaus erschüttert hatten.

Ich schmeichle mir, in den nachstehenden Abhandlungen ein nützliches Beyspiel, redlicher, mühevoller und, nach den Umständen, selbst erschöpfender Forschung aufzustellen, welches hoffentlich nicht ohne Nachfolge bleiben wird. Vor

der Hand schien es mir dringender, vereinzelte Archive ganz zu durchgehen, einzelne historische Fragen ganz hindurchzuführen, als der Verbreitung über Vielfältiges sich hinzugeben, welche leicht Zersplitterung und Oberflächlichkeit hätte herbeyführen können, da die Auffassung im Ganzen gründliche Vorarbeiten voraussetzt, welche bisher noch ersehnt worden sind.

Nicht selten setzen die Urkunden ein geschichtliches Verhältniß ungleich besser ins Licht, als die gelungenste Entwickelung; ich habe daher einen kleinen Theil meiner Abschriften und Auszüge in die Belege und Anmerkungen, in der eilften Abhandlung sogar in den Text aufgenommen, was allerdings gegen den Gebrauch verstößt. Indeß hoffe ich Nachsicht zu finden, weil ich bey Auswahl dieser Beweisstücke meist auf solche getroffen bin, welche, nächst dem besonderen, ihre Anführung veranlassenden, auch allgemeinere Verhältnisse in ein helleres Licht stellen, wie jenes der Künstler zu ihren Genossen und Gönnern, wie die Geschäftsführung bey öffentlichen Kunstunternehmungen, die Technik einzelner Kunstarten, die Ansicht, von welcher die Künstler verschiedener Zeiten ausgegangen sind. Hiedurch wird Vieles über das Ungewisse und Schwankende hinaus zu historischer Gewißheit erhoben, und der Phantasie ein gefährlicher Spielraum entzogen werden.

Obwohl ich nun vor Allem beabsichtige, die Ueberzeugung herbeyzuführen, daß Viele auf meinem Wege sich zu versuchen haben, ehe es möglich seyn wird, eine vollständige, umständlich genaue Kunstgeschichte neuerer Völker zu entwerfen, so habe ich es doch gewagt, die wichtigsten Schulen des funfzehnten Jahrhundertes in einem Bilde zusammenzufassen. Diesem Versuche war die Ausbildung ins Einzelne schon in der Anlage versagt; demungeachtet habe ich auch hier oftmals den historischen Boden mir besonders einrichten müssen.

Daß auf dem Wege, den ich verfolgt habe, doch endlich dahin zu gelangen sey, der Autorität flüchtiger oder lügenhafter Druckschriften sich gänzlich zu entschlagen, bezweifle ich um so weniger, als die Liebenswürdigkeit des italienischen Nationalcharakters, nach meinen Erfahrungen, Forschungen dieser Art im Ganzen begünstigt. Gelegentlich erwähne ich mit innigem Danke der Beförderungen, welche mir zu Theil geworden. Dem gelehrten Bibliothekar der Magliabecchiana, Herrn Vinz. Follini verdanke ich viele Nachweisungen; die florentinischen

Domherren und andere Behörden haben mir willig die ihnen anvertrauten Schätze geöffnet; des Vertrauens, welches ich zu Siena genossen, kann ich nicht ohne Rührung gedenken. Möchte das Ergebniß meiner Forschungen so vieler Gunst entsprechen können!

In den Belegen dieses Bandes werden die Leser die zahllosen Barbarismen der lateinischen Protocolle und Urkunden, wo die Glossare nicht ausreichen, durchhin aus der vulgären italienischen Sprache erklären wollen. Ich stehe für die Genauigkeit des Abdruckes, den ich selbst corrigirt habe. Doch bemerke ich, daß ich im Archiv der Biccherna zu Siena, Classe B., die einzelnen Bände, zwar der Zahl nach richtig angegeben, doch bald No. bald To. genannt habe. Numer und Theil fällt in dieser Classe in eins zusammen, mithin wird daraus an Ort und Stelle keine Verwirrung entstehen können. Hingegen habe ich, S. 241. Anm. [2]), unter den fehlenden Numern der genannten Classe deff. Archives No. 98. angeführt; ich weiß nicht durch welchen Zufall. Allerdings citirt Benvoglienti auch diese Numer; indeß hat man solche an ihrer Stelle gelassen, weil das Citat nicht zutrifft. Dieses freye Bekenntniß wird, denke ich, die Glaubwürdigkeit alles Uebrigen erhöhen müssen.

Als ich den ersten Band abwesend abziehn ließ, fehlte es mir, Abh. V. S. 157., an einer Form, das lateinische Monogramm in einem Madonnenbilde des neunten oder zehnten Jahrhundertes (zu Rom in der Kappelle di s. Paolo der Kirche s. Prassede, im Felde zu beiden Seiten des Kopfes der Madonna) gehörig auszudrücken. Einigen Aufforderungen zu genügen, und die Existenz einer der byzantinischen Manier vorangehenden lateinisch-kirchlichen Kunst zu bethätigen, habe ich diese Aufschrift nachholen wollen, wie folgt: MR. C. M. — lies: Maria Christi Mater.

VIII.

Duccio di Buoninsegna und Cimabue Sieneser und Florentiner 1250—1300

Hinsichtlich des Ursprunges der bildenden Künste giebt es verschiedene, einander gänzlich entgegengesetzte Ableitungen. Einige wollen, daß anfänglich eine blinde Zufälligkeit, oder doch nur ein gewisser zielloser Trieb der Nachahmung, den Versuch herbeiführe, den Dingen Aehnlichkeiten abzugewinnen; daß in der Folge aus diesem kindlichen Spiele von Hand zu Hand die Fähigkeit sich entwickele, die Formen der Natur zu überschreiten und Solches hervorzubringen, was man Ideale nennt. Andere lehren, daß die Kunst von der Idee ausgehe, nur allgemach sich der Natur zuwende, erst bey erlöschender Begeisterung dem Wunsche ganz sich hingebe, Aehnlichkeiten und Täuschungen hervorzurufen[1]).

Die erste dieser Ableitungen wird — auch abgesehn von der Grundansicht, in welcher sie wurzelt — schon durch den Umstand aufgehoben, daß die nothwendige Unbehülflichkeit der frühesten Kunstversuche die Hoffnung, und daher auch den Wunsch ausschließt, sogleich die schwersten Räthsel der künstlerischen Technik aufzulösen[2]). Doch auch die andere dürfte der Einwurf treffen, daß ihr Ausdruck zu allgemein sey und ohne vorangehende Erklärung bedenkliche Mißverständnisse begünstige. Da nemlich der künstlerische Geist, überall und auf jeglicher Stufe, bey jeglicher Richtung und Beziehung der

[1]) Cicognara, Sto. To. I. c. IV., scheint beide Ableitungen vereinigen zu wollen, wo er sagt: pare chè l'Alfa e l'Omega delle arti sia il ritratto etc. — Er verbreitet sich über den letzten Fall und bleibt, wie vorauszusetzen war, für den ersten den historischen Erweis schuldig. — Man könnte hier wiederholen, was Hirt, (vom Bildniß der Alten, Abh. der Ak. der Wiss. in Berlin, 1814. 15. hist. philol. Klasse S. 8.) gegen Visconti bemerkt: „Er nimmt die Miene an, den griechischen Mythenerzählern Glauben beizumessen, als wenn die Porträtbildung schon seit Dädalus in Gebrauch gewesen sey." — [2]) „Ein gutes Bildniß setzt eben so gut die höheren Kunstkenntnisse voraus, wie jedes andere vollendete Werk." Hirt a. a. O. S. 5.

Kunst, vorauszusetzen ist, so wird bey dieser Ableitung der Kunst vornehmlich in Frage kommen: ob eben jener dem Künstler einwohnende Geist im Anbeginn der Kunstepochen unmittelbar durch den Naturgeist geweckt werde, oder zunächst durch eine der Kunst vorangehende, allgemeinere Geistesentwickelung. Wer aber jenes ausschließt, kann nur dieses im Sinne haben; und sicher ist die Kunst ursprünglich von dem Bestreben ausgegangen, schon vorhandene Begriffe und Vorstellungen des Geistes, welche meist schon in den ältesten Dichtern, oftmals auch in religiösen und nationellen Ueberlieferungen nachzuweisen sind, entweder wirklich auszudrücken, oder, wo dieses nicht gelingen konnte, sie wenigstens anzudeuten.

Indeß ist diese Ableitung, der ich mich aus Ueberzeugung anschließe, auf die neuere Kunst nicht durchhin anzuwenden, weil deren Entwickelung nothwendig nach ganz anderen Gesetzen erfolgt ist, als die Entstehung der Kunst an sich selbst. Denn obwohl man in den Sitzen der ältesten Bildung dem Mittelalter in technischen Dingen weit überlegen war, so kannte man doch vor Erfindung eigentlicher Kunst die Darstellung vermöge richtig verstandener, glücklich nachgebildeter Naturformen, nun gar die Möglichkeit illusorischer Wirkungen, nicht einmal dem Begriffe nach; wohingegen im Mittelalter, durch mündliche Ueberlieferung, durch die Schriftsteller, und selbst durch die Denkmale unausgesetzt eine halbdeutliche Vorstellung von dem eigentlichen Ziele der bildenden Künste sich erhalten mußte. Betrachtete man aber auch in den dunkelsten Zeiten die rohen Versuche damaliger Künstler nicht etwa als Andeutungen, oder vereinbarliche Bezeichnungen, sondern als Darstellungen wirklichen Seyns und Geschehens[1]; so war das Aufstreben der neueren Kunst seit der Mitte des dreyzehnten Jahrhunderts das Werk der Steigerung längst schon wirksamer Kräfte, des Wiedererwachens vorhandener, nur schlummernder Begriffe. Es wird demnach nicht befremden können, wenn wir bereits in ihren frühesten Leistungen die Begeisterung für die leitenden Begriffe des Weltalters mit der Empfänglichkeit für die ursprüngliche Bedeutung der organischen Formen gleichen Schritt halten sehn.

Bey den älteren Nachahmern der byzantinischen Maler, dem Giunta, Guido und Anderen, mochten Schwierigkeiten in der Aneignung einer ganz neuen Manier die Aufmerksamkeit getheilt haben; gewiß erreichten sie ihre Vorbilder weder in der Idee, noch in der Ausführung. Dagegen durften die späteren, denen die griechische Manier durch Schule geläufig war, bereits darauf ausgehn, ihre Vorbilder zu übertreffen. In den Werken der größesten jener Maler in griechischer Manier, des Sienesers Duccio di Buoninsegna, des Florentiners

[1]) S. Paul Diac, Luitprand, Leo Ost, und Andere an häufig angezogenen Stellen.

Cimabue, spricht es sich deutlich aus, daß sie mit vollem Bewußtseyn darauf ausgegangen sind: in den Charakteren sittliche Würde, in Gebehrden und Handlungen Ernst und Feyer auszudrücken; daß sie sich bemüht haben, das Ueberlieferte, mit dem sie's sichtlich sehr ernstlich nahmen, im eigenen Geiste möglichst zu verjüngen. Bis auf ihre Zeit hatte, durch mechanische Nachbildung christlich-antiker Kunstgebilde, besonders in der neugriechischen Malerey, wie es in vielen der früher angeführten Miniaturen einzusehn ist, manche rohe Andeutung ursprünglich mit wissenschaftlicher Deutlichkeit aufgefaßter Formen sich erhalten; dürftige Ueberreste der antiken, perspectivisch und anatomisch begründeten Zeichnungsart. Duccio und Cimabue empfanden den Werth dieser Bezeichnungen, welche erst in der Folge, vornehmlich durch Giotto aus der italienischen Malerey verdrängt worden sind: doch strebten sie, das Grelle ihrer Verknöcherung zu mildern, indem sie solche halbverstandene Züge mit dem Leben verglichen, wie wir angesichts ihrer Leistungen vermuthen und annehmen dürfen.

Indeß genießen diese Künstler, deren Hauptwerke zugänglich sind und selten von Reisenden übersehen werden, einer so weit verbreiteten Anerkennung, daß ich meine Aufgabe an dieser Stelle dahin beschränken darf: einzelne Momente ihrer Geschichte nachzubessern und gelegentlich das wahre Verhältniß der sienesischen Kunstgeschichte des dreyzehnten Jahrhundertes zur florentinischen desselben Zeitraumes in ein helleres Licht zu setzen.

Obwohl Vasari in dem Abschnitte, den er das Leben des Duccio genannt, ganz ungewöhnlich enthaltsam ist und kaum über die Andeutungen des Ghiberti hinausgeht[1]), so entschlüpften ihm doch selbst an dieser Stelle einige erweislich unbegründete Angaben, welche er entweder von Anderen entlehnt, oder aus eigenen Vermuthungen hervorgesponnen hat.

Unter den Versäumnissen und Mißgriffen der Geschichtsforscher sind diejenigen, welche nur ein Einzelnes angehn, meist von geringem Belang; wichtig und folgenreich aber nur solche, welche in allgemeinere Verhältnisse eingreifen, die Zeitfolge der größeren Abstufungen im Fortschritte menschlicher Anliegenheiten in Verwirrung bringen, und falsche Voraussetzungen einführen. Zu letzteren gehöret die von allen Neueren gläubig nachgeschriebene Angabe des Vasari: daß Duccio[2]) jene Fußbodenverzierungen aus mehrfarbigem Marmor erfunden habe, welche zu den Merkwürdigkeiten des sienesischen Domes gehören.

---

[1]) S. Vas. vita di Duccio. (Ed. c. p. 204.) wo: in questa tavola secondoché scrive Lorenzo di Bartolo Ghiberti etc. — [2]) Vas. l. c. — havendo nei pavimenti del Duomo di Siena dato principio ai rimessi di marmo delle figure di chiaro e scuro — und weiter unten: Egli di sua mano imitando le pitture di chiaroscuro ordinò e disegnò i principj di detto pavimento.

Aus verschiedenfarbigem Marmor musivische Muster zusammenpassen, den Umriß menschlicher oder thierischer Gestalten durch dunkleres Gestein auf hellerem Grunde ausfüllen, war seit den ältesten Zeiten bekannt, und seit dem eilften Jahrhundert, wie Vasari sich erinnern mußte, in Toscana so allgemein in Gebrauch gekommen, daß man die Außenseiten vieler Kirchen, zum Nachtheil ihrer Gesammterscheinung, mit Arbeiten dieser Art überdeckt hatte[1]). Demnach bezeichnete er hier ohne Zweifel nicht diese rohe und einfache Arbeit, sondern eben nur jene Nachahmungen des Helldunkels im moderneren Sinne, welche im sienesischen Dome noch immer vorhanden und diesem Gebäude ganz eigenthümlich sind. Hierin folgte er nicht dem Ghiberti, welcher dieser Arbeiten mit keiner Sylbe gedenkt, sondern höchst wahrscheinlich einer örtlichen Meinung, welche, wie ich unten zeigen will, auf einer falsch gedeuteten Urkunde beruhen wird.

Es ist schon an sich selbst höchst unwahrscheinlich, daß eine Kunstart, welche Einsichten in die Gesetze der Beleuchtung und Bekanntschaft mit allen Vortheilen der Schattengebung voraussetzt, schon zu Ende des dreyzehnten oder zu Anfang des folgenden Jahrhundertes erfunden sey, in welcher Zeit die Malerey kaum angefangen, durch leichte und höchst verblasene Schattentinten dem Ausdrucke der Formen ein wenig nachzuhelfen. Ich würde daher selbst, wenn es mir an anderweitigen Gründen fehlte, doch schon aus der Beschaffenheit der Sache schließen, daß jene Erfindung mit dem Helldunkel ganz gleichen Schritt gehalten, welches letzte bekanntlich bey den italienischen Malern nicht früher, als um die Mitte des funfzehnten Jahrhundertes Eingang gefunden hat.

Obwohl die Kunstnachrichten des Archives der sienesischen Domverwaltung bis in das dreyzehnte Jahrhundert zurückreichen, so fällt dennoch die früheste Erwähnung jener historisch verzierten Fußböden erst in das Jahr 1445[2]). In diesem und in den folgenden Jahren wurden die Treppen und Zugänge zum Dome und zur Taufkapelle mit verschiedenen Bildern geziert, welche indeß noch keinesweges eigentliche Helldunkel waren, vielmehr nur Marmorflächen mit eingehauenen und durch schwarzen Stucko ausgefüllten Umrissen. Also war diese Kunstart hundert und funfzig Jahre nach der Lebenshöhe des Duccio, bey allseitig gesteigertem Kunstgeschicke, doch noch immer auf der ersten und niedrigsten Stufe ihrer Entwickelung; und selbst wenn wir annehmen wollten, daß Duccio, wenn auch nicht das wirkliche Helldunkel, doch wenigstens jenes Marmor-Niello möge erfunden haben, so ist es doch nicht dieses, was Vasari

---

[1]) Seltener ward diese Arbeit auf Fußböden übertragen. Doch besitzen wir in der Kirche s. Miniato a Monte (bey Florenz) ein beurkundetes Beyspiel aus dem eilften Jahrhundert. S. die Inschrift bey Richa, oder bey Manni, sigilli etc. — Diese Arbeit ist in ihrer Art elegant. — [2]) S. die dieser Abhandlung beygegebenen Belege. I.

uns bezeichnet, und überhaupt auch davon ganz unausgemacht, wie alt dessen Erfindung sey, und wo solche zuerst in Anwendung gekommen. Uebrigens scheint man eben damals im Verlaufe wiederholter Unternehmungen dieser Art zuerst den Gedanken gefaßt zu haben, solchen Kunstarbeiten durch Vereinigung mehrfarbigen Marmors eine größere Abwechselung, oder Deutlichkeit zu geben; denn die letzte in jener Gruppe von Bestellungen bezeichnet schwarzen, weißen und röthlichen Marmor als die Materialien, deren der Künstler sich bedienen solle [1]. Dieses Stück ist noch immer vorhanden, doch weit davon entfernt ein eigentliches Helldunkel zu seyn nach Art der glänzenderen Abtheilungen des Fußbodens im Inneren des Domes. Die völlige Ausbildung dieser Kunstart fällt in einen vorgerückten Abschnitt des sechzehnten Jahrhunderts, wie sie denn in der That jene Gewöhnung an starke und massige Contraste voraussetzt, welche nicht früher eingetreten, als an der Grenze der Manier.

Bey so viel innerer Unhaltbarkeit, bey gänzlicher Abwesenheit historischer Beweise, hätten die angeblichen Geschichtschreiber neuerer Kunstschulen anstehen müssen, dem Vasari, den sie doch sonst nicht ungern und häufig ohne hinreichende Gründe verbessern, so unbedenklich zu folgen, als überall geschehen ist, wo man veranlaßt war, jener eigenthümlichen Kunstarbeiten zu erwähnen. Gehen doch einige so weit, uns sogar die Gestalt nachzuweisen, an welcher Duccio seine angebliche Erfindung in Anwendung gesetzt haben soll, und deren Ausdruck zu bewundern. Gewiß enthält das Archiv der sienesischen Domverwaltung, welches ich in kunsthistorischer Beziehung ganz durchgesehn, nicht eine Zeile, welche auf diese Figur, noch überhaupt darauf zu deuten wäre, daß man schon im vierzehnten Jahrhunderte mehrfarbigen Marmor zu historischen Bildern vereinigt habe. Lanzi [2]) folgte demnach, als er jene Figur dem Duccio beylegte, entweder seinem eigenen Kennergefühle, oder doch nur der anmaßlichen Autorität seines Zeitgenossen Della Valle.

Vasari hingegen erwähnet der Erfindung in ganz allgemeinen Ausdrücken, ohne seine Quelle, oder nun gar ein Werk anzugeben, welches das Alter und den Urheber dieser Kunstart etwa bezeugen könnte. Wahrscheinlich folgte er einem örtlichen Gerüchte, welches aus einer mißdeuteten Urkunde entstanden seyn dürfte, deren Abschriften sowohl im öffentlichen, als im Archive der Domverwaltung vorhanden sind, mithin um so leichter in die Augen fallen und bemerkt werden konnten. In dieser [3]) Urkunde befiehlt der damalige höchste

---

[1]) S. Belege, I. 5. zu Anfang. — [2]) Storia pitt. scuola Senese. epoca seconda. — „è di Duccio nel coro una verginella, che ginocchione etc. — Vielleicht ist die Wahrheit an dieser Stelle von geringem Belang; doch wozu die Lüge? — [3]) Arch. dell' opera del Duomo di Siena. Pergamene, No. 614. — quod in operando et faciendo et

Magistrat (die Herren Neuner), welche unter den laufenden Arbeiten am sienesischen Dome beschleunigt werden sollen. Diese bestanden zunächst in einem Musive; dann in der großen Tafel des Domes, welche, wie wir aus anderen Quellen wissen, dem Duccio aufgetragen und eben damals in Arbeit war; endlich wird auch bestimmt, welche Mauerer man vor der Hand anzustellen habe.

Obwohl in diesem Befehle nicht angedeutet wird, für welche Stelle der Kirche das in Arbeit stehende Musaik bestimmt war, so dürfen wir dennoch schließen, daß solches seinerzeit über dem Hauptthore und an der Außenseite angebracht worden. Denn einmal war es zu jener Zeit sehr in Gebrauch, die Jungfrau und andere Schutzheiligen an den Vorseiten der Kirchen musivisch darzustellen; dann war und ist noch immer auch an der Vorseite des sienesischen Domes eine solche musivische Darstellung vorhanden; endlich würde es eben so willkührlich, als gewagt seyn, den Ausdruck, opus musaicum, gegen alle Beyspiele auf Fußbodenarbeit zu beziehen, für welche stratum, lithostratum und andere Worte während des Mittelalters gebräuchlich gewesen. Demungeachtet mochte ein unvorbereiteter, flüchtiger Forscher späterer Zeiten jenen Ausdruck in weiterem Sinne genommen und auf die Arbeiten bezogen haben, welche den Boden des sienesischen Domes verzieren. Aus dem zufälligen Zusammentreffen dieses Musives mit einer Tafel, welche unstreitig dem Duccio aufgetragen worden, mochte er weiter schließen, daß beide Arbeiten von demselben Künstler beschafft, oder doch angeordnet wären.

Indeß erhellt es, weder aus jenem Befehle, welcher nicht an die Künstler, sondern an die Domverwaltung gerichtet ist und verschiedene Arbeiten anordnet, welche den Maler sicher nicht angehn, noch selbst aus anderen Umständen, daß Duccio damals, oder sonst, an diesem oder an irgend einem anderen Musive gearbeitet habe. Im Gegentheil ergiebt es sich aus dem Umstande, daß weder in der Verstiftungsurkunde seiner Altartafel, noch in seinen auf einander folgenden Quittungen jemals von jenem Musive die Rede ist, daß er daran auch nicht den geringsten Antheil genommen habe; wie er denn in der That durch seine große, mit unzähligen, sehr beendigten Figuren bedeckte Tafel unstreitig schon vollauf beschäftigt war.

Daß Vasari überhaupt von den Lebensumständen, den Werken und Lei-

---

facto opere, seu opus musaici, quod est inceptum. Et etiam in laborerio storie et magne tabule beate Marie semper Virginis gloriose, soliciter et cum omni diligentia procedatur. — und gegen das Ende: Et quod in laboreriis omnibus faciendis et super eis conplendis stent et remaneant solum decem magistri de melioribus etc. — quorum decem magistrorum nomina haec sunt etc. — Gegeben: In anno Dni M°CCC°X°. Indictione VIII. die XXVIII. Novembr.

stungen[1]) des Duccio nur eine unbestimmte Kunde erlangt hatte, beweist die Kargheit seiner Nachrichten, besonders aber die irrige, sicher auf seiner eigenen, ungefähren Vermuthung beruhende Angabe der Zeit, in welcher Duccio geblühet habe. Er versetzt ihn in die Mitte des vierzehnten Jahrhundertes[2]). Neuere Forscher[3]) behaupten indeß, daß man ihm schon im Jahre 1282. Kunstarbeiten bezahlt habe, und gewiß reichen andere Andeutungen seiner Wirksamkeit[4]), welche ich selbst gesehn, bis zum Jahre 1285. aufwärts. Ueber die Identität dieses Duccio in den Büchern der sienesischen Staatsverwaltung mit unserem Duccio di Buoninsegna kann durchaus kein Zweifel obwalten. Er nannte sich selbst am Rande seiner großen Tafel rundweg Duccius[5]), und scheint seines Vaters Namen dem seinigen nur an solchen Stellen beygefügt zu haben, wo er zur Vollziehung gerichtlicher Verträge durchaus erforderlich war[6]). Demnach werden wir voraussetzen dürfen, daß unter den Malern seiner Zeit und Vaterstadt kein Name vorgekommen, welcher Collisionen und Verwechselungen hätte veranlassen können.

---

[1]) Das Hauptwerk, die große Tafel des Domes zu Siena, war seinerzeit weggeräumt worden; Vasari, v. c. — non ho mai — potuto rinvenirla — etc. Gegenwärtig befinden sich beide Seiten der Tafel auseinandergesägt im Chore des Domes zu Siena, die Staffeln und Giebel an den Wänden der Sacristey. — [2]) Vasari, v. c. zu Ende: furono l'opere sue intorno agli anni di nostra salute 1350. — Man hatte ihm zu Siena erzählt, daß Duccio noch im J. 1348. einen Bau angegeben habe, was sich keineswegs bestätigt. — [3]) Lettere Senesi, T. 1. p. 277. Lanzi a. s. St. — [4]) Arch. della general Biccherna (Abtheilung im Archiv der, Riformagioni, zu Siena). Classe B. No. 75. Imo. anno. 1285. fo. 394. a tergo: Item — octo solidos — VIII. Octubris Duccio depictori, quos ei dedimus pro pictura, quam fecit in libro camerarii et quatuor. — B. 75. tertio. 1285. fo. 374. a tergo: Item VIII. solidos die lun. octavo Octubris Duccio pictori, quos ei dedimus pro pictura quam fecit in libro cam. et IV. — B. 89. 1290. (1291.): Ian. 26. solidos. 10. Duccio pictori pro dip. libri camar. — B. 345. anno 1291. Spese d'agosto. Sol. 10. Duccio depictori pro pictura quam fecit in libris cam. et IV. — Diese kleinen Zahlungen vergüteten die äußere Bemalung der Rechnungsbücher der Finanzverwaltung, welche von 1250. bis 1550. die Sitte beybehalten, den Deckel ihrer Bücher durch gute Maler verzieren zu lassen. Wichtiger ist die Zahlung, Archiv. cit. B. 190. fo. CCCLVII. IV. Dicembre anno 1302. — Anche — XLVIII. Libre — al maestro Duccio dipegnitore per suo salario d'una tavola, overo Maestà, che fecie et una predella, che si posero nell' altare ne la chasa de' nove, la due (dove) si dicie l'ufizio. Ed avemone pulizia da'nove. — [5]) Am Sockel der Vorseite, unter der Madonna: MATER SCA DEI. SIS (GAVISA) SENIS
REQVIEI SIS DVCIO VITA. TE QVIA PINXIT ITA.

[6]) Selbst in jenem, die große Altartafel des Domes betreffenden Vertrage (Arch. dell' opera del Duomo di Siena, Pergam. No. 603.) nennt der Notar den Maler rundhin, Duccius. Doch in der Bescheinigung einer Vorausbezahlung von funfzig Goldgulden (Archiv cit. No. 608.) unterzeichnet er sich: Ego magr Duccius pictor olim boninsegne civis Senensis.

War nun Duccio schon im Jahre 1282. gewiß 1285. ein ansässiger Maler, so wird die Zeit seiner Reife in das erste Jahrzehend des vierzehnten Jahrhundertes einfallen, in welchem die oberste Staatsgewalt ihn offenbar begünstigte, da ihm zunächst die Altartafel der Kappelle des Rathhauses, und um wenig später sogar die große Tafel des Domes aufgetragen wurde, welche ihrer Bestimmung nach nothwendig die wichtigste Aufgabe jener Zeit war, und in der That von unserem Künstler mit so vielem Geist, Geschmack und Fleiße beendigt worden ist, daß ich nicht anstehe, sie allen noch vorhandenen Denkmalen der byzantinisch-toscanischen Schule voranzustellen.

Den Vertrag des Künstlers mit der sienesischen Domverwaltung hat Vater Della Valle, obwohl nach einer fehlerhaften Abschrift abgedruckt[1]); aus dieser Urkunde, wie aus den noch vorhandenen Quittungen des Künstlers, welche die älteren sienesischen Forscher (die eigentlichen Quellen des Della Valle) übersehn hatten[2]), erhellt zur Genüge, daß Duccio im October des Jahres 1308. sich verpflichtet, jene nach den Umständen unvergleichbare Tafel zu malen, in den folgenden Jahren verschiedene Zahlungen der Domverwaltung bescheinigt und im Jahre 1311. das Werk vollendet abgeliefert hat, welches, da er demselben auch seinen Namen beygegeben, so vollständig beurkundet ist, als irgend ein Kunstwerk dieser Zeit. Da es mir nun auf keine Weise gelungen ist, in den nachfolgenden und späteren Jahren beurkundete Spuren der Fortdauer seiner künstlerischen Wirksamkeit aufzufinden, so bin ich anzunehmen geneigt, daß er die Beendigung seines größesten Werkes nicht lange überlebt habe. Gewiß hatte er damals bereits fast dreißig Jahre auf eigene Rechnung gemalt, vielleicht schon ungleich länger, da nichts verbürgt, daß jene ältesten nur zufällig bekannten Zahlungen der Jahre 1282. 85. uns auch den Anbeginn seiner

---

[1]) Lettere Sen. T. II. p. 75. — Er stellt diese Urkunde unter: No. 399. Sie findet sich indeß: Archiv. dell' op. del D. di Siena, Perg. No. 603. Das Domarchiv ist vor ungefähr Einhundert Jahren neu geordnet worden; Benvoglienti, Ugurgieri, Mancini und andere Localforscher, deren Sammlungen Della Valle benutzt hat, lebten sämmtlich vor 1720. bedienten sich mithin in ihren Anziehungen der älteren Numerirung, was DV. unfehlbar hätte wahrnehmen müssen, wenn er je das Archiv betreten hätte, aus dem er zu schöpfen vorgiebt. — Verbessere in s. Abdrucke folgende wesentlichste Fehler: — Indict. VIII. lies VII.; apparet, l. appareat, gegen die Mitte deutet DV. eine Lagune an, welche nicht vorhanden ist; gegen das Ende ist zuerst ein, sibi, später ein, in, ausgelassen; für obligaverunt se ad invicem, setzt DV., sibi; und zu Ende löset er die Abbreviatur, pign., durch pignori, auf; lies dafür, pignoravit, wie es die Construction und der Sinn erfodert. Unter den Zeugen macht er den bekannten Namen, Tura, zu, Jura; anderer Auslassungen und Verdrehungen nicht zu gedenken. — [2]) Archiv. cit. Pergamene No. 608.

Laufbahn bezeichnen. Lanzi[1]) indeß versichert uns, daß er um das Jahr 1340. gestorben sey, was ich dahingestellt lasse, weil ich nicht einsehe, was damit gewonnen werde, den Künstlern alter Zeit ihr Leben auf's Ungefähr hin zu verlängern.

Ungleich minder beurkundet ist das Daseyn und die Wirksamkeit des Cimabue, dessen Geschichte, seit der ersten Erscheinung der Lebensbeschreibungen des Georg Vasari, durch keine einzige wohlbegründete Thatsache vermehrt worden ist[2]), dessen Namen ich bisher in keiner Urkunde begegnet bin, weßhalb ich mich hier darauf einschränken werde, das Verhältniß der florentinischen Schule zur sienesischen wieder einzurichten, welches sowohl durch Vasari, als durch seine Gegner nicht wenig verrenkt worden ist.

---

[1]) Stor. pitt. scuola Sen. Epoca I. — „mori circa il 1340." — Er folgte den Lettere Sen. To. II. p. 69. — Beide suchten für dasmal der Angabe des Vasari so nahe zu kommen, als nach dem Laufe der Natur möglich war. — [2]) Nicht einmal durch den fleißigen Dom. Manni, welcher doch in den veglie piacevoli, To. II. pag. 26. s., dessen Zeitgenossen, den Calandrino der Novellen, urkundlich beleuchtet hat. Aus diesen Untersuchungen des Manni geht hervor, daß Calandrino gegen Ende des dreyzehnten Jahrhundertes lebte und malte, woher zu schließen wäre, daß jener Buffalmacco, welcher den Calandrino in den Novellen des Boccaz zum Besten hat, ebenfalls ein Zeitgenosse des Cimabue sey, also in byzantinischem Geschmacke gemalt habe, was mit den Gemälden, welche man ihm beylegt, ganz unvereinbar zu seyn scheint. — Doch ist zu befürchten, daß jener Buffalmacco überhaupt nur etwa der Dichtung angehört und auf keine Weise der Kunstgeschichte. Als lustiger Charakter mochte er eine gewisse populäre Celebrität und jene stehenden Beynamen, Buffalmacco und Buonamico, erhalten haben, welche Boccaz und Sacchetti ihm beylegen. Als Maler indeß würden wir ihn in alten Verträgen und Zahlungen aufzusuchen haben, doch nur unter seinem wahren Tauf- und Vatersnamen, welcher zweifelhaft ist. — Doch beruhet, was Vasari von diesem Künstler meldet, auf einer Verschmelzung der Nachrichten des Ghiberti von einem Maler Buonamico mit jenen Novellen des Boccaz und Sacchetti. Hiezu mochte ihn bestimmt haben, daß Ghiberti nach vielen Lobsprüchen auf das Talent des Buonamico, von seinem persönlichen Charakter erwähnt: fu huomo molto godente, — was allerdings mit Hinblick auf jene Novellen gesagt seyn mag. — Der Beyname Buffalmacco gehört dem Boccaz an; Buonamico dem Sacchetti und Ghiberti; Vasari ist der erste, der beide in seiner angeblichen Lebensbeschreibung des Buonamico Buffalmacco verschmolzen hat. — Es wird hier wohl unmöglich seyn, das Erdichtete vom Geschichtlichen zu sondern. Um so mehr, da Manni, veglie piac. To. III. Ed. Ven. 1762. p. 3. behauptet, daß man den Maler Buonamico di Cristofano, den er, vielleicht nur den Novellisten zur Liebe, ebenfalls Buffalmacco nennt, erst im Jahre 1351. in die Malerzunft aufgenommen habe. Dieser konnte nicht wohl derselbe seyn, welcher zu Ende des dreyzehnten Jahrhundertes den Calandrino geneckt und nach Vasari, schon 1304. ein allegorisches Fest angegeben hatte. Also werden hier verschiedene Maler, Thatsachen und Erdichtungen durcheinanderwogen. Vgl. Lett. pitt. To. IV. Lett. CXXXI. p. 128. s.

Sollte man denken, daß die Lebensumstände, das Zeitalter, die angeblichen Werke des berühmten Stifters der toscanischen, wenigstens der florentinischen Malerey bis dahin nirgend weder durch Aufschriften seiner Gemälde, noch durch öffentliche oder persönliche Urkunden begründet sind; daß Niemand bisher versucht hat, im Archiv der florentinischen Staatsverwaltung, welches mir selbst unzugänglich geblieben, nach Bestätigungen, oder Berichtigungen der naiven Erzählung des Vasari sich umzusehn? Gewiß würde man, da Vasari nun einmal in so alten Dingen weder Quelle, noch Autorität ist, selbst das Daseyn des Cimabue in Zweifel rufen können, wenn nicht schon Dante seiner erwähnt hätte, dessen bekannte Verse:

> Credette Cimabue nella pittura
> Tener lo campo ed ora ha Giotto il grido
> Sicchè la fama di colui oscura [1])

die Aufmerksamkeit des Vasari angezogen und höchst wahrscheinlich ihn bestimmt haben, diesem alten Künstler in seinen Malerleben den Ehrenplatz einzuräumen. Ein alter Commentator [2]), welcher nicht lange nach dem Tode des Dichters geschrieben, bemerkt zu obiger Stelle: „daß Cimabue von Florenz zur Zeit des Dichters mehr, als Andere, sich auf die Kunst verstanden [3]), doch so anmaßend und reizbar gewesen sey, daß er bey dem geringsten Tadel seine Arbeiten, so kostbar sie seyn mochten, alsobald aufgegeben habe." Dieses Zeugniß, dem wir nicht übereilt eine zu weite Anwendung werden geben dürfen, erhebt allerdings das Daseyn und den Ruf, welchen Cimabue in seiner Vaterstadt erworben, über jeden möglichen Zweifel. Doch, wie sein Ruhm schon zu Dante's Zeit durch die Neuerungen verdunkelt worden, welche Giotto einführte, so kam in der Folge sogar sein relatives Verdienst in Vergessenheit. Denn schon Ghiberti [4]), welcher doch den Duccio mit Lob überschüttet, erwähnet des Cimabue ohne Anführung seiner Verdienste und Leistungen, als eines Malers in griechischer Manier, der offenbar für ihn nur in so fern merkwürdig war, als er ihn für den Gönner und Lehrmeister des Giotto hielt; und Cennino, der bis zu Giotto hinaufsteigt, übergeht jenen durchaus, was mir die Anecdote, welche Vasari im Leben des Giotto dem Ghiberti nacherzählet, wenn nicht verdächtig, doch minder glaubwürdig macht.

Erst nachdem bey den Florentinern der Ehrgeiz erwacht war, in der Kunst nicht bloß die ersten, sondern auch die frühesten zu seyn, gewann Cimabue an

---

[1]) Purgat. canto XI. 94. s. — [2]) Er findet sich in einer HS. des Gedichtes in der Riccardiana zu Florenz, derselben, welche Vasari benutzte; sie empfiehlt sich durch ihr hohes Alter und durch eine Fülle selten benutzter historischer Erklärungen. — [3]) — pintore — molto nobile di più che homo sapesse. — wenn die Stelle richtig gelesen ist; wahrscheinlich steht: che più di'. — [4]) Cod. s. c. fo. 8.

Interesse, ward sein Name mit größerem Nachdruck und häufiger in Erinnerung gebracht. Filippo Villani, der späteste Geschichtschreiber seines Namens, war bereits von jener Richtung des Localpatriotismus ergriffen, welche in der Folge, von Florenz aus, allen etwas erheblichen Städten Italiens sich mitgetheilt hat, als er dem Cimabue zuerst die Ehre vindicirte, die Malerey nicht etwa in seiner Vaterstadt, vielmehr in ganz Toscana auf einen bessern Fuß gebracht zu haben[1]). Augenscheinlich leuchteten auch ihm jene Verse des Dante vor; unter allen Umständen ist die Aeußerung eines Schriftstellers des funfzehnten Jahrhundertes an dieser Stelle nur in so fern von Belang, als sie die Entstehung des Vorurtheiles erklärt, nach welchem Cimabue nicht bloß, wie man dem Dante zugeben darf, in Florenz, vielmehr in der ganzen Ausdehnung von Italien der vorzüglichste Maler seiner Zeit und der Stifter und Begründer alles förderlichen Strebens soll gewesen seyn. Vielleicht hatte sich diese Meinung während des funfzehnten Jahrhundertes im Dunkelen ausgebreitet und in jene alten Malerbücher eingedrängt, deren Vasari erwähnt, ohne sie doch näher zu bezeichnen[2]).

In den vorangehenden Abhandlungen habe ich aus vielfältigen Zeugnissen und hinreichenden Denkmalen erwiesen, daß Cimabue weder für den frühesten Maler der neueren Italiener, noch selbst für den ältesten Nachahmer neugriechischer Vorbilder und Kunstbehelfe zu halten ist, was mich selbst, wie besonders den Leser, der Mühe überhebt, diese Untersuchung von Neuem aufzunehmen. Hier wird demnach nur so viel in Frage kommen, ob Cimabue den toscanischen Malern seiner Zeit durch Geist und Geschicklichkeit in dem Maße überlegen gewesen, als Vasari angiebt, und unzählige Andere ihm nachgeschrieben haben; vornehmlich aber, ob er durch Vorbild und Lehre so entscheidend auf seine Zeitgenossen eingewirkt habe, daß man berechtigt wäre, ihn ferner als den Stifter jenes allgemeinen Aufschwunges der Kunst zu betrachten, den wir oben schon seit dem zwölften Jahrhundert allmählig haben herannahen sehen.

Der Autorität jener Randbemerkung zum Dante werden wir also zugeben dürfen, daß Cimabue, in seinem Kreise, gegen Ende des dreyzehnten Jahrhundertes der angesehenste Maler gewesen sey. Doch berechtigt uns ein so allmeines Zeugniß noch keinesweges, ihn auch für den besten und größesten Maler seiner Zeit zu halten. Gewiß ist es bedenklich, daß Duccio, obwohl ein Sieneser, doch dem Ghiberti, der beiden noch so nahe stand, bey weitem mehr Ach-

---

[1]) S. Moreni, Can. memorie intorno al risorgimento delle belle arti in Toscana etc. Firenze 1813. p. 5. wo die hingeworfene, ganz unbegründete Meinung dieses späten Schriftstellers als ein historisches Zeugniß angezogen wird, was nicht wohl zuzugeben ist. — [2]) Vas. vita di Cimabue. Ed. cit. p. 85. — Dicesi ed in certi ricordi di vecchj pittori si legge, che etc.

tung eingeflößt hatte[1]); so wie selbst die allgemeineren geschichtlichen Verhältnisse auf die Vermuthung leiten, daß Florenz in den frühesten Zeiten, anstatt, wie Vasari lehrt, den bildenden Künsten die Bahn zu brechen, vielmehr, was diese angeht, den älteren Mittelpuncten der Macht und des Handels um Einiges nachgestanden sey. Vergessen wir nicht, daß die Größe von Pisa und Siena, selbst die Blüthe von Lucca und Pistoja dem ersten entschiedneren Aufschwunge des Florentinischen Gemeinwesens um ein Jahrhundert und zum Theil um ungleich längere Zeit vorangegangen; daß Florenz erst, nachdem die Hohenstaufen mit ihren Anhängern, den Ghibellinen, gesunken waren, zum Mittelpuncte der siegenden Parthey und durch Macht und Reichthum zur Hauptstadt der ganzen Provinz gediehen ist. Daher entstand zu Pisa, wo schon seit dem eilften Jahrhundert mit so großem Aufwande gebaut worden, wohl ein Menschenalter vor Cimabue, wenn dieser anders der Lehrer des Giotto gewesen, eine blühende Bildnerschule, auf welche ich zurückkommen werde; Siena aber, dessen politische Größe das dreyzehnte Jahrhundert durchmißt, dessen Gebiet schon so früh den ganzen, auch gegenwärtig nicht unerheblichen Umfang erreicht hatte, war eben damals der Mittelpunct einer ungewöhnlichen Thätigkeit in künstlerischen Unternehmungen aller Art.

Während zu Florenz nicht früher, als gegen das Jahr 1300. beschlossen wurde[2]), die alte unscheinbare Kirche der heiligen Reparata in eine neue und prächtige Domkirche umzuwandeln, ward zu Siena schon seit den früheren Decennien des dreyzehnten Jahrhundertes an einem neuen und prächtigen Dome gebaut, dessen Geschichte einiger Berichtigungen bedarf, welche ich nachtragen werde. Während schon seit dem Jahre 1230., vielleicht schon früher, mit größter Thätigkeit an der letzten Ringmauer von Siena gearbeitet wurde[3]), ward der

[1]) Ghib. MS. cit. fo. 9. a. — [2]) S. Richa, delle chiese di Fir. T. VI. p. 13. wo das Decret, welches auch andere Topographen berühren. Vergl. die Chron. — [3]) Einige der Berathungen und Beschlüsse, welche diesen Arbeiten vorangegangen, finden sich, Arch. delle riform. di Siena, consilia campanae. T. II. anno 1249. (1250.) — (NB. Die gebundenen Bücher gehen nicht viel weiter zurück; früher wurden die Protocolle auf einzelne Blätter geschrieben, welche ich nicht alle eingesehn.) Das. fo. 1. — consilium — de omnibus et singulis Burgis extra fossos et carbonarias ex parte civitatis veteris affonsandis et muniendis et recisis faciendis, ubi necesse fuerit etc. — Eod. T. fo. 27. a t. — quod CCCCL. libr. expendi debeant in accrescimento civitatis et in — affonsanda etc. — Und To. IV. anno 1254. fo. 2. — et super muratione civitatis etc.; das. fo. 12. und 59. andere Berathungen über diesen Gegenst. T. V. anno 1255. — super actatione et concimine civitatis Senarum, qualiter debeat actari — ad majorem roburem civ. ejusd. To. VII. 1256. fo. 7. und 16. a. t. und fo. 32. To. IX. 1259. (1260.) fo. 11. 76. 84. — Ausgaben für die Befestigung finden sich Archiv della Biccherna, Classe B. No. 1. 1230. fo. 45. a. t. — LX. Libr. — operariis

dritte Umkreis von Florenz erst im vierzehnten Jahrhunderte unternommen[1]). Gleichzeitig mit jenen Befestigungen und mit dem prächtigen Dombau ward die hochgelegene Stadt Siena mit Cisternen, Wasserleitungen, schön überwölbten, mächtigen Brunnen und Wasserbecken versehen, deren gediegener, gothischer Bau die gegenwärtige Verödung der niederen Theile der Stadt überdauert hat.

Bey so viel Eifer, so großem Aufwande für die Bequemlichkeit, Sicherheit und Schönheit der Stadt, mußte es auch für die Maler und Bildner zu thun geben; und in der That ist die sienesische Kunstgeschichte während des dreyzehnten Jahrhundertes unter den toscanischen dieser Zeit die reichste an Namen und werthvollen Leistungen.

Jenes älteren Guido habe ich bereits erwähnt; da seine Madonna vom Jahre 1221. für jene Zeit sehr ausgezeichnet und offenbar kein Jugendversuch ist, so dürfte er damals schon eine längere Zeit gemalt haben. Der Musaicist Jacob, dessen Musiv vom Jahre 1225. wir aus der vorangehenden Abhandlung entsinnen, wird von Einigen ebenfalls der sienesischen Schule beygelegt, was möglich, doch unausgemacht ist, also nicht hierher gehört. Andere Maler ergeben sich aus den Ausgabebüchern der sienesischen Staatsverwaltung; doch werde ich hier die älteren Auszüge, welche schon Della Valle benutzt und bekannt gemacht hat[2]), von meinen eigenen absondern müssen, da ich jene nicht

---

positis super faciendis muris ex parte Chamollie (ein Thor der Stadt gegen Florenz hin.) Item L. libr. — operariis muri a sco Georgio usque ad scm. Mauritium. fo. 46. C. libr. — operariis de fossis et carbonariis etc. etc. Fernere Zahlungen: fo. 50. a. t. fo. 51. a. t. fo. 53. 55. 59. 64. 65. und ff. B. No. 2. 1238. (1239.) fo. 11. 13. B. No. 14. 1247. (1248). fo. 30. wo auf einmal 450 Libr. auf der Rückseite 50 Libr. darauf 80 Libr. für diesen Zweck ausgezahlt worden. Vgl. das. fo. 67. a. t. fo. 68. 72. B. No. 16. 1258. (1259.) fo. 1. a. t. fo. 2. 9. a. t. u. s. f. B. No. 18. 1259. (1260.) fo. 32. und a. Die sämmtlichen Ausgaben des Januars 1260. (der gewöhnlichen Rechnung) betrugen 20892 Libr. 2. den. Gewiß für damalige Zeit, bey republicanischer Regierungsform, ein beträchtlicher, meist durch jene Bauten veranlaßter Aufwand. Vgl. No. 28. fo. 41. No. 33. fo. 7. a. t. No. 67. (1281.) fo. 83. ff.

[1]) S. Archiv dell' opera del Duomo di Firenze. — Memoriale di chonpere fatte pellopera per Bonachorso di Gio proveditore a di primo di giennojo 1378, wo fo. 1. ff. noch Beyträge für die dritte Ringmauer der Stadt. Vergl. die florentin. Chronisten zu diesem und benachbarten Jahren. — [2]) Die Malernamen, welche Della Valle nach den handschriftlichen Auszügen des Benvoglienti und Mancini angegeben, sind folgende: 1259. Maestro Gilio; 1261. Dietisalvi; 1262. Ventura di Gualtieri; 1271. Rinaldo; 1274. Salvanello; 1278. Guido; 1281. Romano di Paganello; 1289. m° Mino; 1289. Guccio; 1293. Vigoroso, Rinforzato, Minuccio di Filipuccio. 1298. Vanni di Bono. Die nachgewiesenen, gegenwärtig fehlenden Nummern des Arch. della Biccherna, Classe B. sind folgende: No. 5. 6. 23. 46. 48. 55. 86. 93. 95. 98. 125. Hingegen hatte Benvoglienti drey Maler,

habe vergleichen können, indem fast alle in den Lettere Senesi angezogene Nummern im bezeichneten Archive fehlen und, wie man behauptet, in die öffentliche Bibliothek versetzt sind, in deren handschriftliche Schätze einzudringen, mir eben so schwierig war, als später dem trefflichen Bearbeiter der schönsten und besten aller vorhandenen Quellensammlungen, Herrn Dr. Pertz[1]).

In den noch gegenwärtig vorhandenen Bänden des bezeichneten Archives entdeckte ich nur einzelne früheren Forschern entgangene Namen; indessen werden meine Auszüge, welche ich in die Anmerkungen verweise, mehr Zuversicht, vornehmlich eine deutlichere Vorstellung erwecken, als jenes nackte Namenverzeichniß. So zeigte sich in dem noch vorhandenen Quintern ohne Nummer des Della Valle, daß Piero, Bonamico, Parabuoi wahrscheinlich nur gemeine Maler gewesen, weil die Arbeit, welche sie liefern, Schilder für Sinnbilder und Wappen, an sich selbst niedrig und handwerksmäßig[2]). Hingegen gewann Dietisalvi an Bestand, welchem hier wiederholt die Bemalung der Bücher des Kämmerlings bezahlt wird, eine Arbeit, an welcher sich schon einige Erfindung und Geschicklichkeit darlegen ließ, obwohl sie dem Umfang und der Belohnung nach unbedeutend war. Eines dieser Gemälde befindet sich in der Gallerie der sienesischen Kunstacademie[3]), um welche der Abbate de Angelis Verdienste besitzt. Der Künstler malte auf diesem Deckel, wie die Beyschrift zeigt, das Bildniß des derzeitigen Kämmerlings, Ranerio di Lionardo Pagliaresi, dessen Kopf in

Pietro, Buonamico, Parabuoi aus einem Fragmente ohne Nummer aufgeführt, welches schon 1638. von seinem Bande abgetrennt gewesen, und welches ich vor etwa sieben Jahren, als ich mit Vergünstigung der Obrigkeit des Ortes, das verlegte Archiv nach seiner alten Anordnung wieder herstellte, seiner No. 22 wiederum angeheftet habe. Dieses Fragment nemlich hatte, wer immer das Archiv geplündert haben mag, nicht aufzufinden verstanden.

[1]) S. dessen Vorrede zur italien. Reise. — [2]) Archiv. della gen. Biccherna di Siena. B. 22. anno 1262. fo. 19. Item. X. Libr. et II. sol. Piero pictori, quos habuit pro pretio XV. pavesorum, quos emerunt priores viginti quatuor mandato dictorum capit. et priorum die dicta (ult. Maji). — Item XXXII. Libr. III. sol. VI. den. Bonamico pictori, quos habuit pro pretio XXXIII. pavesorum, quos emerunt dicti priores mandato etc. — Item IV. Libr. Parabuoi pictori, quos habuit pro pretio VII. Pavesorum, quos etc. — Item XXXIII. sol. Bonamico pictori, quos habuit pro pretio duorum pavesorum etc. — [3]) Die früheste Zahlung an Dietisalvi findet sich im gen. Archive, B. No. 343. anno 1259. Jun. Darauf folgt: No. 28. 1267. mense Maji fo. 41. a tergo: Item X. Sol. Dietisalvi pictori, qui depingit arma camerarii et quatuor in libris eorum. Und No. 33. 1269. (1270.) fo. 13. Item X. sol. — den. Dietisalvi pictori pro pictura librorum cam. et quatuor. Das Buch, so hier bezahlt wird, ist dasselbe, dessen Deckel die Academie besitzt, wie aus dem Jahre und Magistrat erhellet. — Das Präsens in dem vorangehenden Satze zeigt, daß er in dieser Zeit jene Arbeit monopolisirt hatte.

der That einige Spur von Bildnißähnlichkeit zeigt, und in Ansehung der Zeit für lebendig und ausdrucksvoll gelten darf; das Gewand ist nur durch Umrisse und leichte Schraffirungen angedeutet. Drey andere Bücherdeckel derselben Sammlung, deren Zahlungspartiten nicht mehr vorhanden, sind dennoch gewiß ebenfalls von seiner Hand, weil er, um diese Zeit und bis zum Jahre 1285. jene Arbeiten ganz übernommen hatte [1]).

Später bemalte Duccio [2]), dann ein zweyter Guido [3]), endlich jener Vigoroso [4]), welcher bereits bekannt ist, die Bücher des Kämmerlings. Dietisalvi aber, welcher vielleicht in der Achtung gestiegen war, oder durch seine standhafte Gefälligkeit in jenen kleineren Handleistungen Dank verdient hatte, ward endlich im Jahre 1291., eben als Duccio jene Bücher bemalte, auch bey einer größeren Arbeit angestellt, irgend einer Wiederherstellung an dem Frauenbilde im öffentlichen Pallaste [5]). Zur selben Zeit lebten einige andere Maler, welche Mancini und Benvoglienti übersehen haben: Morsello Cili, und Castellino Pieri [6]), Guarnieri und Guido Gratiani [7]). In wie weit dieselben über das Handwerks-

---

[1]) Arch. cit. B. No. 1270. fo. 4. a. t. X. sol. — Dietisalvi pictori etc. No. 56. fo. 21. wird der Maler gar nicht genannt; höchstwahrscheinlich, weil Dietisalvi ein für allemal diese Arbeit übernommen hatte; denn No. 66. fo. 98. a. t. 1281. (1282.) die 22. Januarii: Item VIII. sol. — Dietisalvi pictori librorum camararii et IV. Erinnern wir uns aus der vorigen Anm. des: qui depingit. — No. 72. 1284. (1285.) fo. 5. und No. 74. zahlt man noch immer an Dietisalvi. — [2]) No. 75. Imo und tertio, anno 1285. s. oben. — [3]) No. 84. 1288. (1289.) 8. Januarii. Sol. 10. Guidoni pictori pro pictura libri cam. et IV. — Duccio könnte aus Guiduccio abgekürzt seyn; doch haben wir unten: Guido Gratiani. — [4]) No. 92. 1292. Uscita a 12. Luglio. a Vigoroso pittore, che fece la pittura al libro del Camarlengo etc. — B. No. 91. 1291. Lira. quartiere di S. Donato. fl. 21. a Solle sellajo e Vigoroso pictore — a Guidone Gratiani pictore, — a Jacomino pictore. — Und noch einmal, B. No. 91. Uscita — Sol. 9. Vigoroso pictori pro pictura librorum camarlenghi. — [5]) Arch. cit. B. No. 89. 1290. (1291.) 27. Junii — Sol. 20. Dietisalvi pictori, quod pinsit de . . . . . . majestate S. Marie in palatio communis. — [6]) Arch. c. B. No. 92. 1292. fo. 32. und fo. 106. a. t. — a Guarnieri Gratiano dipintore; und fo. 106. — a Morsello Cili dipintore fl. 13. und das. unten: a Castellino Pieri pictore fl. 4. (Es gilt Abgaben). — [7]) Arch. c. B. 91. s. oben. — Damals, oder früher, gab es zu Siena noch einen anderen Maler, von dessen Hand vier Bruchstücke eines Altares (Madonna, s. Joh. Ev., s. Paul und ein heil. Mönch, wohl s. Anton Abbas), welche in der Gallerie der sienesischen Academie No. 13. (Katalog No. 10.) aufgestellt sind. Auf dem Schwerdte s. Pauls stehet: SEGNA ME FECIT. Man hält diesen Maler für den Meister des Duccio, dem er in der That, zwar technisch nachsteht, doch im Absehen und Wollen verwandt ist. — Ueber den Sieneser Ugolino, welcher ungefähr in diese Zeit einfallen müßte, habe ich nichts Sicheres aufgefunden. — Wenn das Andachtsbild in Orsanmichele (zu Florenz) von seiner Hand ist, wie Vasari behauptet, so gehört er zu den besten Meistern der Zeitgenossenschaft des Cimabue.

mäßige hinausgegangen, ist nicht wohl mehr zu entscheiden, da man in den Urkunden dieser frühen Zeit auch die Anstreicher und andere Handwerker, welche ihre Arbeiten durch Bemalung verschönten, zu den Malern zählte, zu deren Zunft sie, politisch angesehen, gehörten.

Wenn nun auch die Mehrzahl der früher bekannten und so eben von mir ergänzten Malernamen, mit denen wir in Ermangelung von malerischen Denkmalen keine bestimmte Vorstellung verbinden können, das Verdienst des Guido, des Dietisalvi und Duccio nicht erreicht haben sollten, so werden wir doch wenigstens von denen, welche die Bücher des Kämmerlings bemalt haben, annehmen müssen, daß sie sich auf die Figur verstanden, mithin der Nachfrage nach heiligen Darstellungen, welche zu jener Zeit die belebteste war, haben genügen können.

Die frühe Entwickelung der sienesischen Malerschule ist demnach ganz ausgemacht; und in der That hat dieselbe schon damals gewisse Eigenthümlichkeiten der Technik, wie der geistigen Auffassung aus sich entwickelt und dargelegt, welche sie bis auf den Taddeo di Bartolo oder bis gegen 1420. standhaft beybehalten; weßhalb ich mir nicht erklären kann, daß Vasari ihr Unterscheidendes nicht wahrgenommen und so viel Andere hat verleiten können, diese Schule gleich ihm aus der florentinischen abzuleiten. Hatte doch Ghiberti, dem Vasari in vielen Dingen gefolgt ist, das Verhältniß beider Schulen ganz richtig aufgefaßt; besaß er doch als größter Künstler seiner Zeit, als Florentiner, also unparthеylicher Zeuge, als Kenner der sienesischen Schule, da er wiederholt in Siena gelebt und gearbeitet hatte, endlich selbst, weil er der Zeit, von welcher die Rede, sehr nahe stand, in diesem Falle die mannichfaltigsten Ansprüche auf historische Glaubwürdigkeit!

Die kunstgeschichtlichen Nachrichten des Ghiberti eröffnet ein Abschnitt, welcher ganz der florentinischen Schule gewidmet und bis zum Arcagnuolo (Orgagna) durchgeführt ist; nachdem er von dieser abgebrochen, hebt er ganz von Neuem an:

„Es gab in der Stadt Siena vortreffliche und geschickte Meister. Unter diesen war Ambruogio Lorenzetti ein berühmter und ausgezeichneter Meister, welcher viele Werke vollbracht hat." Nachdem er darauf die Werke dieses und anderer sienesischen Maler, des Simon, Lippo und Barna aufgezählt, schließt er, indem er nachholt: „Es gab in Siena noch den Duccio, welcher die griechische Manier beybehalten; und von seiner Hand ist die Tafel des Hauptaltares im Dome zu Siena, auf der Vorseite derselben u. s. f. Viele Maler, erzählt er weiter, besaß die Stadt Siena und war fruchtbar an erstaunlichen Talenten, deren Viele wir auslassen, um nicht weitschweifig zu seyn"[1].

[1] Lor. Ghib. MS. cit. fo. 9. a tergo.

Ghiberti also, der, bey dem lebhaftesten und freudigsten Bewußtseyn der Vorzüge seiner Vaterstadt, doch von jener patriotischen Grille der Florentiner noch durchaus frey war, kannte und schätzte die sienesische Schule, als eine eigenthümliche, für sich bestehende. Die allgemeinen geschichtlichen Verhältnisse waren, wie wir uns früher erinnert hatten, während des dreyzehnten Jahrhundertes den Sienesern ungleich günstiger, als den Florentinern. Endlich haben wir auch urkundliche Zeugnisse für die frühe Entstehung, den Fortgang, die Leistungen der sienesischen Schule, in hinreichender Fülle gesammelt. Sehn wir nun, ob die Geschichte der florentinischen reichhaltiger und besser begründet sey, wie doch die Ableitungen des Vasari und Baldinucci, wenn sie anders Grund haben sollten, voraussetzen ließen.

Allerdings wird es auch zu Florenz, welches seit dem eilften Jahrhunderte, zwar noch für lange nicht als ein herrschendes, doch immer schon als ein blühendes und zunehmendes Gemeinwesen zu betrachten ist, seit den ältesten Zeiten Maler gegeben haben, welche ihre Fertigkeiten vom Meister zum Schüler fortpflanzten und die genügsamen Anfoderungen ihrer Zeitgenossen befriedigten. Obwohl mir die voraussetzliche Hauptquelle der älteren florentinischen Kunstgeschichte, das Archiv der Riformagioni, nicht zugänglich gewesen, so entdeckte ich doch, im Archive[1]) der florentinischen Domherrn, den Namen eines Malers, Fidanza, welcher um das Jahr 1224. gelebt haben muß, da die Vorsteher einer florentinischen Kirche sich damals eines Hauses entäußerten, um ihn, vermuthlich für eine Kunstarbeit, zu bezahlen. Dieser Maler ist dem Lanzi entgangen, welcher in dieser Untersuchung sich begnügt, einen Bartolommeo anzuführen, dem man, nach mönchischen Traditionen, jenes Wunderbild der Verkündigten beymißt, welches noch immer zu Florenz in der Kirche der Serviten bewahrt und verehret wird[2]). Da nun auch Andrea Tafi bis dahin auf keiner umständlich bekannten Urkunde, vielmehr nur auf sehr allgemeinen Anführungen oberflächlicher Forscher beruhet[3]), da, sey es durch Unfleiß der florentinischen Forscher,

---

[1]) Arch. de' Canonici del Duomo di Firenze, Pergamene, No. 323. — In Dei nomine amen. Millesimo ducentesimo vigessimo quarto. Idus febr. Indict. tertiadecima feliciter. Certum est, quod dominus Dictifeci, Dei gratia prior et custos ecclesie et canonice ecclesie sce. Marie majoris con cumsensu parabula suorum canonicorum et non ad dapnitatem prefate ecclesie, set pro solvendo debito Magistro Fidanza dipintori, unde ecclesia gravata erat, quod aliū desolvi non valebat. Vendidisse et tradidisse jure libellario Bonajuto fil. tedalgardi et ejus heredibus in proprium unam domum etc. — pretio et pagamento librarum viginti unā pisane monete, sicuti continetur et apparet scriptum in instrumento emptionis domus etc. — Actum in clastro ecclesie et canonice sce̅ Marie majoris Flor. — Ego Orlandus judex et not. etc. — [2]) S. Lanzi sto. pitt. scuola Fior. Ep. I. — [3]) Richa, delle Chiese di Fir.

oder durch Lückenhaftigkeit der Archive, sogar Cimabue mit allen ihm von Vasari und Späteren beygemessenen Werken nirgend urkundlich bewährt ist: so ergiebt sich, daß die florentinische Kunstgeschichte während des dreyzehnten Jahrhundertes der sienesischen an Begründung und innerem Reichthum um Vieles nachsteht; daß, selbst wenn die Florentiner in diesem Zeitraume ihre Nachbaren wirklich im Geiste und im Geschicke der Kunst übertroffen hätten, doch immer der Beweis nicht wohl zu führen wäre, was uns minder beunruhigen wird, da wir bey dieser Frage durchaus nicht betheiligt sind.

Ungeachtet dieser Dunkelheiten, welche zum Theil auch daher zu erklären seyn mögen, daß so viele der ältesten florentinischen Denkmale (s. Piero Scheraggio, sta Reparata, alle ältere Pfarrkirchen, mit Ausnahme einiger noch vorhandenen Vorhallen; römischer Alterthümer, des Parlagio u. a. nicht zu gedenken) durch die Baulust und Prachtliebe späterer Zeiten verdrängt worden sind, bin ich fest überzeugt, daß die florentinischen Maler schon im dreyzehnten Jahrhunderte Talent gezeigt und mit ihren Zeitgenossen Schritt gehalten haben. Die Florentiner hatten schon seit dem eilften Jahrhundert in der Baukunst einen damals noch ungewöhnlichen Sinn für Ebenmaß dargelegt; sie hatten in der zweyten Hälfte des dreyzehnten bereits einige Schriftsteller hervorgebracht, welche alle Vortheile des toscanischen Idiomes benutzten und im Wortgebrauche, wie in der Construction noch immer für musterhaft gelten. Da zudem die beiden großen Tafeln, welche Vasari dem Cimabue beygelegt, (die berühmtere in sta Maria novella, die andere, aus sta Trinita, in der Gallerie der florentinischen Kunstschule) sicher florentinische Arbeiten sind, so werden wir nicht anstehen dürfen, dieser Schule, bey achtenswerther Steigerung der Geschicklichkeit, auch eine entschiedene Eigenthümlichkeit des Sinnes und Geistes einzuräumen.

Nicht, weil Vasari Solches bestimmt zu wissen vorgiebt, vielmehr aus anderen, allgemeineren Gründen glaube ich, daß jene beiden großen Tafeln in der That von Cimabue gemalt worden. Allerdings konnte Vasari, da er überhaupt nirgend auf den Grund gegangen, da die Malereyen in Klosterkirchen meist Geschenke und daher unbekundet sind, da ihn hier nicht einmal Aufschriften leiteten, durchaus nur durch örtliche Traditionen bestimmt worden seyn, die erwähnten Tafeln dem Cimabue beyzulegen, welche in diesem Falle vielleicht an sich selbst verdächtig sind, weil Cimabue seit Giotto's Umwälzung der italienischen Kunstmanieren veraltet und fast vergessen war. Erwägen wir indeß, daß beide Tafeln bis gegen Ende des funfzehnten Jahrhundertes die Hauptaltäre zweyer ansehnlichen, verehrten, stark besuchten Klosterkirchen zierten; daß sie in ungewöhnlichen Dimensionen ausgeführt waren und selbst denen auffallen mußten, welchen die Manier grell und abstoßend zu seyn schien; daß

Cimabue, wie man immer seine Manier gering schätzen mochte, doch durch das vielgelesene Gedicht des Dante im Andenken gebildeter Menschen sich erhalten mußte und, wie Ghiberti's und Filippo Villani's Erwähnungen zeigen, wirklich darin fortlebte: so werden wir die Wahrscheinlichkeit zugeben müssen, daß man, als Vasari schrieb, noch wissen konnte, vielleicht noch wissen mußte, wer jene auffallenden Tafeln gemalt hatte. Diese treffen zudem mit jener allgemeinen Charakteristik des Künstlers überein, welche wir dem Ghiberti verdanken; denn sie sind wirklich, die eine streng in griechischer Manier gemalt, die andere wenigstens voll griechischer Eigenthümlichkeiten.

Da jene erste Tafel mit den Propheten und Patriarchen in Manier und Auffassung den neugriechischen Malereyen noch so nahe steht, so ist sie sicher auch die ältere; hingegen die andere, in sta Maria novella, die neuere, weil sie bereits, vornehmlich in der Figur des Kindes und in den Köpfen der Engel, nicht so ganz erfolglose Beobachtung des Lebens verräth; weil namentlich das Fleisch bereits einen helleren Ton annimmt, die Behandlung desselben endlich schon etwas verwaschener ist. Aus diesen Merkmalen schließe ich, daß Cimabue in einzelnen Parthieen seiner Gemälde versucht habe, die malerische Technik der neueren Griechen abzuändern. Denn es scheint das zähere Bindemittel der Griechen des Mittelalters einen festeren, gestrichelten, oder scharf hingesetzten Auftrag zu erfordern und jene flüssigen Ueberzüge auszuschließen, durch welche die Italiener, vornehmlich seit Giotto, ihre Malereyen a tempera zu verschmelzen pflegten. Zu dieser Neuerung dürfte dann, nach obigem Beyspiel, Cimabue den ersten Anstoß gegeben haben und eben hiedurch vielleicht das Gerücht veranlaßt worden seyn, daß er seinerzeit der Erneuerer, bald gar der Begründer der neueren Kunst gewesen sey. Gewiß waren die Kunstansichten jener alten Italiener, welche wir schwärmerischen Deutschen so gern in die eingebildeten Räume versetzen, im Ganzen sehr derb und practisch, weßhalb sie mit größter Dankbarkeit der Erfindung und Anleitung zu Griffen und Vortheilen der Handhabung zu gedenken pflegten, hingegen gar selten sich darauf eingelassen, den Geist großer Künstler nach seiner Höhe, Tiefe und Breite auszumessen.

Wir selbst indeß werden in jenen Tafeln einen edlen, auf Würdiges und Hohes gerichteten Sinn anerkennen und verehren müssen. Allerdings verräth Duccio, besonders in dem Madonnenbilde seiner großen Altartafel, mehr Unabhängigkeit von seinen griechischen Vorbildern. Auch wird man dem Sieneser im Ganzen zugeben müssen, daß seine Gestalten einen liebenswürdigen Ausdruck von Güte und Milde besitzen, welcher anziehender ist, als die herbe und strenge Eigenthümlichkeit des Cimabue, dessen Bildungen ein gewisses einseitiges Streben nach Würde und Ehrfurcht gebietender Hoheit an den Tag legen. Möge er nun

immerhin diese Richtung mit unzulänglichen Kräften verfolgt haben, so verdient doch sein Streben, besonders der Muth, sich in größere Dimensionen zu wagen, die Anerkennung und Verehrung der Billigen.

Doch, wenn uns Vasari und Spätere versichern, daß Cimabue in der Malerey eine Schule gegründet und ein neues und besseres Bestreben verbreitet habe, so übersehen sie, daß sein Ziel nicht in Neuerung, sondern nur in einer höheren Ausbildung der vorgefundenen Vorstellungen und Handhabungen der Kunst bestanden. Uebrigens pflegen dieselben Schriftsteller um wenige Zeilen später selbst anzunehmen: daß jene durchgehende Erneuerung der italienischen Malerey, welche sie aus Gewöhnung schon dem Cimabue beygelegt hatten, um einige Jahrzehende später eingetreten und von Giotto ausgegangen sey, welches Letzte ich in nachstehender Untersuchung umständlicher zu entwickeln und sicherer zu begründen hoffe, als vor mir geschehen ist.

Urkundliche Belege und Anlagen

I. Archivio dell' opera del Duomo di Siena. Libro E. 5. Deliberationi

1) p. 76. sec. — (Giugno 1445.) — deliberarono — che Misser Gio. operaio predetto che lui possa ed abbia piena autorità e commissione di potere fare e facci fare uno pavimento in duomo verso sco Sano, come allui parrà et piacerà e che lui n'abbia piena autorità e commissione etc.

2) p. 98. sec. Die VI. mensis Augusti (1448.) — che (l'operaio) possi far fare ne la chiesa cathedrale lo spazo, che é a lato al coro di verso la cappella di s. Bastiano di marmo, con quelli intagli, compassi, figure ed ornamento, che gli parrà.

Il Libro E. 4. Memorie.

3) p. 21. (1451.) — Memoria come questo di XI. di magio abiamo allogato a maestro antonio federighi, capo maestro dell'uopera il riempire dinanzi alla porta di mezo di san Giovanni fra' pilastri di detta porta di marmo e murato a tutte sue spese, cio é, di detto marmo, calcina, rena e magistero, nel quale ripieno de' fare una storia a trapano[1]) rienpita di stucho, la quale storia debba essere fatta in

[1]) Haueisen.

questo modo: prima uno prete ed uno chericho, parato come si richiede al battesimo, quando si battegia, coruna[1]) donna coruno citolo[2]) in braccio, quattro Donne datorno al fanciullo, cio é, due esmantate duo amantate con due huomini, paino conpari etc. uno citolo grandicello con la chandela sia a conpangnia di dette donne, e alloro contra giovani da chanto e dispersse da sopradetti nominati, coruno chagnuolo tra loro, paia di loro e sia levato co' piei dinanzi, lo facci charezze. Del quale lavoro li dobbiamo dare Lire quattro soldi otto a braccio quadro, cio é d'ongni braccio quadro, montasse detto ripieno e lavoro etc., già più tempo alogamo detto lavoro. El quale deba essare datorno ricinto, di fregi, come appare per uno disengnio di mano di Stagio dipentore.

4) Ib. p. 21. sec. Memorie come oggi questo di XI. di magio abiamo allogato a bartolomeo . . . . detto il mandriano a fare uno ripieno da piè alla porta fra l'una mora e l'altra overo pilastro della porta, viene appiei le schale, vanno suso al Duomo di sco Giovanni, nel quale ripieno de' fare una storia chavata con trapano rienpita di stucho, con fregi dintorno a detto ripieno, in mezo del quale de' fare uno parto di donna in uno letto e lettiera, gofani e gradi sotto uno porticho overo logia, a la quale alletto (ha il letto) e guanciale e copertoro di detto letto; a piei del quale sia una altra Donna, sega (segga) in sullo gofano con tende di torno al letto ed a' piei del detto grado sia uno fanciullo in una pila, overo concha, si lavi per due Donne, con uno changnuolo. Del quale lavoro li dobiamo dare Lire quattro soldi otto del braccio a braccio quadro, a tutti suoi marmi, murata a sua chalcina e rena ed ogni magisterio d'acordo con lui più tempo fa.

Eod. libro et anno p. 24.

5) Memoria chome é ss. questo di primo d'aghosto aloghiamo ed aviamo allogato a maestro Chorso di m^0 Bastiano, maestro di concio di marmo, a riempire fra la porta del perdono del duomo lo spazo di marmo rosso e nero e biancho chon più figure dentrovi, cioé: dicienove fighure di naturale fatte a trapano, chon uno baldachino a capo a l'inmagine del papa e chon fogliami d'intorno e chon una crocie dinanzi al papa; le qua' figure deno essare spartite l'una dall' altra, se tanto campo vi sarà, e senno (se no) chome capire vi po-

[1]) — con una. — [2]) cito, citolo. sienesisch, für bambino, putto etc. (in anderen Dialecten: zitello, zitella).

tranno; de le qua' fighure ed altre cose, chome di sopra apare per uno disengnio fatto di mano di guaspare dipintore nostro maestro, el quale é appresso di detto chorso, del quale dutto lavorio, chome del opera gli dobiamo dare di danari, alluipare, lire quattro soldi dieci del braccio lavorato a trapano bene e diligentemente — el quale tutto lavoro de' murare, porre e lavorare a tutta sua spesa d'ongni e ciaschuna cosa, ecietto che de' marmi, che glil' dobbiamo dare rozi ellui a le sue spese lavorargli de' qua' danari gli dobiamo fare prestanza per parte di pagamento f. ducenti dieci larghi; e del resto montare detto lavoro dalglili (darglieli) in due paghe; la prima dalglili a mezzo ottobre, el resto quando arà fatto e posto e murato detto lavorio.

II. Angebliche, aber unbeglaubigte Werke des Duccio und Cimabue

Da Vasari das Hauptwerk des Duccio, seine Tafel im Dome zu Siena, nicht gesehn hatte, weil sie seinerzeit an die Seite geräumt worden (s. vita di Duccio); da ihm auch sonst in der Vaterstadt des Künstlers kein Bild vorgekommen war, welches dort als dessen Arbeit wäre bekannt gewesen: so werden wir annehmen können, daß er die Merkmale und Eigenthümlichkeiten dieses Künstlers nicht kannte und ganz unfähig war, über die Aechtheit derjenigen Bilder zu entscheiden, welche er nach eignen oder fremden Vermuthungen zu Florenz, Pisa und anderen Orten für Werke des Duccio ausgegeben. Baldinucci glaubte in einem dieser Gemälde, damals in sta Trinita zu Florenz, die Schule des Giotto zu erkennen, womit Lanzi, welcher das Bild (eine Verkündigte) noch vor Augen haben mußte, nicht einverstanden ist, (sto. pitt. scuola Tosc. Ep. 1.). Diese Verschiedenheiten in der Beurtheilung der Manier jenes Bildes erhöhen die Glaubwürdigkeit der Angabe des Vasari keinesweges, welcher in diesem Falle gewiß keinen Aufschriften folgte, weil er, nach seiner allgemeinen Neigung solcher Beglaubigungen zu erwähnen, hier, wo es galt, seine Armuth an sicheren Nachrichten ein wenig aufzustutzen, gewiß nicht versäumt haben würde, davon Gebrauch zu machen; so wie andererseits vorauszusetzen ist, daß irgendwo in solchen Aufschriften Jahreszahlen würden vorgekommen seyn, aus denen Vasari seine falsche Zeitbestimmung der Wirksamkeit unseres Meisters hätte berichtigen können. — Ohnehin befindet sich kein einziges dieser angeblichen Werke des Duccio noch an den Stellen, welche Vasari bezeichnet.

Hingegen sind in der Kirche, s. Francesco d'Asisi, die Frescomalereyen, welche Vasari ohne alle Begründung durch Urkunden oder Aufschriften dem Cimabue

beylegt, nebst anderen, von Neueren nach einem anmaßlichen Kennergefühle dem Giunta beygemessenen, noch immer, obwohl meist in schlechtem Stande vorhanden.

Diese Arbeiten müssen nach dem Jahre 1220. beschafft worden seyn, weil die Kirche vor dieser Zeit nicht vorhanden war; sie können nicht wohl über das Jahr 1300. hinausreichen, weil sie in roher Nachahmung der byzantinischen Manier gemalt sind, welche, wie wir wissen, um das Jahr 1300., theils verbessert, theils gänzlich aus dem Geschmacke und aus der Kunstübung der Italiener verdrängt wurde. Wer indeß weiter gehen und in Malereyen, welche aus befangener Nachahmung hochalterthümlicher Typen und Manieren hervorgegangen sind, in denen folglich höchstens ein ganz allgemeiner, örtlicher und zeitlicher Charakter vorhanden ist, schon die Eigenthümlichkeit bestimmter Meister erkennen will, verschwendet seine Anstrengungen, verliert sich in eine fruchtlose und in so fern es von Belang ist, in geschichtlichen Dingen, Vermuthen und Wissen getrennt zu halten, auch nachtheilige Selbsttäuschung. — In dem Kataloge, Gallerie de Mr. Massias etc. Paris 1815. 8. p. 147. pl. 71. wird ein Bildniß im Geschmack und in der Bekleidung der späteren Hälfte des funfzehnten Jahrhundertes für ein Werk unseres Cimabue ausgegeben. L'exécution de ce portrait, versichert der Pariser, remonte au 13me Siècle etc. So keck und frech ist die kunsthistorische Lüge selbst in diesem großen Mittelpunkte der Kennerschaft und des Kunsthandels!

Es ist in der That eben so unmöglich, als unwichtig, bey allen noch vorhandenen Malereyen des dreyzehnten Jahrhundertes den Meister aufzufinden und anzugeben. Wir kennen, wiederhole ich, von so vielen Malern die dazumal den täglichen Anfoderungen des kirchlichen Herkommens gedient haben, nur einige wenige Namen und können nur bey einzelnen unter den erhaltenen Gemälden, den Meister urkundlich, oder durch Gründe erweisen. — Daß man zu jener Zeit auch in Umbrien in griechischer Manier gemalt, ergiebt sich nicht allein aus jenen Mauergemälden und Crucifixen zu Asisi; auch zu Perugia finden sich einige Tafeln dieser Art, in san Bernardino z. B. ein altes Crucifix, worin Christus nach griech. Typus, mit stark ausgesenktem Unterleibe. Die Nebenwerke (am Ausgang der Arme des Kreuzes: Maria, Johannes; Gott Vater, darunter die Mutter zwischen zwey klagenden Engeln, zu Füßen s. Franz in kleineren Dimensionen) enthalten vermischte barbarisch-italienische und byzantinische Typen und Manieren. Die Aufschrift dieses Bildes: † anno domini MCCLXXII. tempore Gregorii PP. X. — Wollten wir etwa auch dieses Gemälde in Ermangelung eines anderen Namens dem Cimabue beymessen? Deutet es nicht vielmehr auf minder entschiedene Nachahmung griechischer Vorbilder, als damals im inneren Toscana üblich war?

Aelter schien mir in derselben Stadt die Altartafel der Kirche s. Egidio (collegio de' nobili di mercanzia), welche in fünf oben rundgeschlossenen Feldern verschiedene Heiligen enthält. Andere Alterthümer des dreyzehnten Jahrhundertes finden sich in der Sammlung der Academie zu Perugia. — Die colossale Madonna, maestà delle volte, macht schon den Uebergang zur giottesken Manier; die Augen sind schon verlängert, deren Umrisse einander angenähert; die Modellirung übrigens gegenwärtig durch Uebermalung unsichtbar.

IX.

Ueber Giotto

Ille ego sum per quem pictura extincta revixit.
Cui quam recta manus, tam fuit et facilis.
Naturae deerat nostrae, quod defuit arti.
Plus licuit nulli pingere nec melius.
Miraris turrem egregiam sacro aere sonantem.
Haec quoque de modulo crevit ad astra meo.
Denique sum Jottus. Quid opus fuit illa referre.
Hoc nomen longi carminis instar erit.
Obiit an. MCCCXXXVI. cives pos.
b. m. MCCCCLXXXX[1]).

Diese Denkschrift ist gleichsam das offizielle Manifest einer stehenden Meinung, welche zu Florenz schon seit der Mitte des vierzehnten Jahrhundertes Fuß gefaßt hatte; sie bewährt die Richtigkeit jener alten Bemerkung, daß, wer in irgend einem Dinge den Ton angegeben, bis dahin unbekannte, oder seit einer längeren Zeit vergessene Kunstgriffe aufgefunden, in der Regel mehr Nachruhm erwirbt, als wer auf schon betretener Bahn das Ungemeine und Ueberschwengliche leistete. Das Andenken der Neuerungen, welche Giotto in die Malerey eingeführt, blieb bey seinen Schülern und Nachahmern wohl ein Jahrhundert lang lebendig; die Verehrung der Maler, denen er den Ton und die Richtung gegeben, traf eben in die schönste Epoche der toscanischen Literatur, deren beste und gelesenste Schriftsteller ihrer Gesinnung die Feder geliehen haben. Je mehr die Zeit die Leistungen des Giotto der Prüfung entrückt und der Phantasie einen freyeren Spielraum gewährt, die nothwendig sehr allgemeinen Lobsprüche der

[1]) Von einem bekannten Denkmale im florentinischen Dome. Die Denkschrift wird dem Angelus Politianus beygelegt; die Büste dem Benedetto da Majano.

Schriftsteller ins Schönere auszubilden, um so mehr wird auch sein Nachruhm wachsen und gedeihen müssen. — Indeß möchte es noch immer an der Zeit und an sich selbst nicht unersprießlich seyn, seine historische Stellung, seine Geistesart und Richtung, wie endlich auch die Beschaffenheit seiner künstlerischen Leistungen historisch zu begründen. Versuchen wir vorerst aus den erhaltenen und zugänglichen Quellen seiner Geschichte solche Züge hervorzuheben, welche über das Allgemeine hinaus und schon mehr in das Bestimmte und Einzelne eingehn.

In wiefern Giotto auf die Kunstübung seiner Zeitgenossen eingewirkt, dürfen wir vornehmlich aus den Andeutungen jener künstlerischen Schriftsteller kennen lernen, welche mir schon einmal, bey Entwickelung der Beschaffenheit des byzantinischen Einflusses, und des Zeitpunktes, in welchem derselbe eingetreten, nicht unwichtige Dienste geleistet haben. Unter diesen eröffnet Ghiberti seinen Abriß der neueren Kunstgeschichte durch eine Künstleranecdote, welche Vasari ihm nacherzählt. Sie scheint mir zu schön um wahr zu seyn; und da es auch äußere Gründe giebt, zu bezweifeln, daß Giotto der Schüler des Cimabue [1]), der Sohn eines Bondone [2]) gewesen sey, so werde ich diese, mehr anmuthige, als lehrreiche

[1]) Cennino di Drea Cennini, trattato etc., steigt bis zum Giotto hinauf, ohne seines Lehrmeisters zu erwähnen. — [2]) Ghiberti hatte, worauf ich zurückkommen werde, eine längere Zeit zu Siena verweilt, wo er Arbeiten vollbracht, welche, eben wie die betreffenden Verhandlungen und Zahlungen an den Künstler, noch vorhanden sind. Dort konnte er von einem Giotto, Sohn des Bondone gehört haben, welcher unserem Künstler ganz gleichzeitig dem sienesischen Staate als diplomatischer Agent gedient hat und sicher kein Maler und kein Florentiner war. — Archiv. della gen. Biccherna di Siena. B. To. 103. fo. 187. anno 1310 (1311.) X. Marzo. CXVIII. Libr. a Giotto Bondoni Ambasciadore del commune di Siena da fuore di Toscana per lo fatto delo'mperadore per suo salario di cinquanta e nove di del mese di Gien. e Febrajo a ragione di 40 Soldi il Di. Dass. eod. To. fo. 234. di XXI. di magio, und fo. 253. di XXI. di Giugno. Ferner B. To. 126. anno 1321. XXVIII. di Luglio lib. XI. Soldi VI. den. — Anco a Giotto Buondoni — per suo salario di basciata — und der Gegenposten uscita, eod. libr. fo. 5. XXVII. di Luglio. Anco a Giotto buondoni ibasciatore del commune di Siena etc. Zuerst erscheint dieser Giotto in diesem Arch. B. To. 99. anno 1301. fo. 250. a tergo, als: offitiale del commune di Siena; er wird wegen gewisser, secreta, ausgesandt. Eod. To. fo. 259. — a Giotto buondoni Ugieri; hiemit haben wir auch den Namen seines Großvaters. B. To. 104. anno 1310. erscheint er ebenfalls auf verschiedenen Seiten. — Da ein so thätiger Diener des Gemeinwesens nach etwa hundert Jahren noch in der Erinnerung seiner Mitbürger fortleben mußte, mochte Ghiberti von ihm gehört und ihn mit unserem Künstler verwechselt haben. — Beide Namen sind so selten, daß ihr gleichzeitiges Zusammentreffen in zwey verschiedenen Personen, nicht ohne urkundliche Beweise anzunehmen ist.

Erzählung ganz übergehen dürfen. Ueberhaupt wird in den Nachrichten, welche Ghiberti vom Leben und Wirken des Giotto ertheilt, das Wesentliche und Allgemeine, nach Abstreifung der Wiederholungen und Unbehülflichkeiten seiner Ausdruckes, in folgende Sätze zu fassen seyn: „Giotto bildete sich in der Malerkunst zu einem großen Meister; er führte die neue Kunst herbey und verließ die rohe Manier der Griechen[1]). — Viele seiner Schüler waren kunstgerecht gleich den alten Griechen[2]). Giotto sah in der Kunst, was Anderen unerreichbar geblieben. Er führte die Natürlichkeit und Anmuth herbey, ohne über das Maß hinauszugehn“[3]). In Uebereinstimmung mit diesen Angaben und Urtheilen des Ghiberti meldet auch dessen Zeitgenoß, oder naher Vorläufer, Cennino: daß Giotto von den Griechen abgewichen sey und die Kunstübung der Italiener durchaus erneut habe[4]). Hierin werden diese Schriftsteller glaubwürdiger seyn, als einige Neuere zugeben wollen. Denn Cennino hatte bey Agnolo Gaddi, dem Großschüler des Giotto, gelernt; Ghiberti war kaum funfzig Jahre nach Giotto's Ableben geboren; beide hatten ihren Sinn für künstlerische Dinge geschärft. Zudem wird, wie ich später zeigen will, jene von ihnen angedeutete Umwälzung durch alle zuverlässige Denkmale bestätigt. Doch fragt es sich hier, worin denn Giotto von den Byzantinern abgewichen, in wie fern er als Stifter zu betrachten sey. Völlig übereinstimmend bezeichnen beide Schriftsteller zunächst eine Erneuerung der Manier, oder der technischen Behandlung, und in der That ergiebt es sich aus den sicheren Malereyen des Giotto und seiner florentinischen Zeitgenossen, daß er das zähere Bindemittel der griechischen Maler ganz aufgegeben hat und zu jenem flüssigeren und minder verdunkelnden zurückgekehrt ist, dessen die älteren italienischen Maler, ehe sie zur griechischen Manier übergingen, lange Zeit sich bedient hatten[5]). Allerdings wußte er aus diesem Bindemittel, in welchem die geklärte Milch junger Sprossen und grüner Früchte des Feigenbaumes den Grundbestand bildet, schon ungleich mehr Vortheil zu ziehn, als jene rohesten Maler des Mittelalters. Doch möchte Cennino, der seine ganze Aufmerksamkeit auf die Technik der Malerey gewendet hatte, nur diese Rückkehr zu den heimischen Gewohnheiten im Sinne haben, wo er sagt, daß Giotto die Malerey aus dem Griechischen ins eigenthümlich Italienische abgeändert habe.

[1]) Lor. Ghib. MS. s. c. fo. 7. a. t. — Fecesi Giotto grande nell' arte della pittura. Arrechò l'arte nuova, lasciò la rozeza de' Greci. — [2]) Das. — et assai discepoli furono tutti dotti al pari delli antichi Greci. — [3]) Das. Vide Giotto nell' arte quello, che gli altri non aggiunsono. Arecò l'arte naturale e la gentileza, con esso non uscendo dalle misure. — [4]) Cennino di Drea Cennini tratt. (Bibl. Med. Laurent. plut. 78. cod. 23. No. 2. p. 2.) — Il quale Giotto rimutò l'arte del dipingnere di Grecho in Latino e ridusse al moderno; ed ebe l'arte più compiuta, che avessi mai più nessuno. — [5]) S. oben Abth. VII.

Ghiberti hingegen bezeichnet deutlich genug, daß Giotto auch in der allgemeineren Richtung des Sinnes, in der Wahl und Behandlung seiner Aufgaben, die erfolgreichsten Neuerungen eingeführt hatte. Wie wir uns aus den früheren Untersuchungen entsinnen, bewahrten die griechischen Maler, obwohl von eigenem Geiste entblößt, die Typen vieler Vorstellungen und Charaktere, welche auf früheren, beglückteren Stufen der christlichen Kunst waren ausgebildet worden. Die Würde und intensive Schönheit dieser Gebilde wär, weder dem Cimabue, noch vornehmlich dem Duccio so gänzlich entgangen; sie hatten sie mit Freyheit nachgebildet, ihren Motiven nachgespürt, diese, durch Vergleichung mit dem Wirklichen, neu zu beleben gestrebt; und es war ihnen häufig gelungen, die mumienhafte Umhüllung davon abzustreifen, mit welcher die mechanischen Nachbildner des Mittelalters sie allgemach umgeben hatten. Giotto hingegen durchbrach die Schranken, welche jene noch anerkannt hatten, und entäußerte sich, indem er den Rost veralteter Manieren abwarf, zugleich des hohen, ächt christlichen und ächt künstlerischen Geistes, welcher selbst aus jenen so vielfältig verkümmerten Darstellungen noch immer hervorleuchtet. — Die Möglichkeit aller Neuerung beruhet auf Kraft; die Gesinnung aber, aus welcher der Neuerer entsteht, ist im Durchschnitt unheilig und frevelhaft. Während wir in Giotto das Talent, den Muth, die Geisteskraft bewundern müssen, welche ihn erfähigten, der Mehrzahl seiner Zeitgenossen eine durchaus neue Bahn vorzuzeichnen, werden wir doch nicht übersehen dürfen, daß seine Richtung derjenigen, welche einige Neuere ihm willkührlich beygelegt haben, durchaus entgegengesetzt ist.

Wenn diese ihm unzweydeutig eine gewisse religiöse Strenge des Eingehns in die vorwaltenden Kunstaufgaben seiner Zeit beylegen, seinen Werth eben nur in die Tiefe und Begründung seiner Auffassung versetzen: so werden sie sich täuschen, wenn anders seinen näheren Zeitgenossen eine Stimme gebührt. Ueberall, wo diese etwas näher in den Charakter unseres Malers eingehn, verweisen sie, mit beachtenswerther Uebereinstimmung, auf Leichtigkeit, Neuheit, Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit, sogar, wie ich zeigen werde, auf einen gewissen Grad von Leichtfertigkeit und Nichtachtung der Sinnbilder des Heiligen; ganz wie es bey einem N e u e r e r vorauszusetzen war.

Die Hingebung in eine solche Sinnesart mußte nothwendig zur Objectivität führen; und, obwohl Giotto, nach damaligem höchst niedrigem Stande der malerischen Technik, weder den Anschein der Dinge, noch ihren Charakter vollständig fassen und ausdrücken konnte, so wußte er doch seiner Darstellung so viel durchgehende Gleichmäßigkeit, den gegenseitigen Beziehungen der Gestalten so viel Bewegung, Mannichfaltigkeit und Ausdruck zu geben, als hinreichen mag, seine Richtung auf Beobachtung des ihn umgebenden Lebens zu bewähren

und zu erklären, daß die Zeitgenossen, bey der jugendlichsten Phantasie und in Abwesenheit von Gegenständen der Vergleichung, in seinen Malereyen einen täuschenden Anschein wirklichen Seyns und Geschehens wahrzunehmen glaubten.

Eben wie Ghiberti, an einer oben ausgehobenen Stelle, von Giotto gerühmt hatte, er habe Natürlichkeit in die Kunst eingeführt (was hier voraussetzlich nicht die Form, sondern die Handlung angeht), so schrieb auch Johannes Villani[1]): Giotto unser Mitbürger, welcher in der Malerkunst der größeste Meister war, den es zu seiner Zeit gegeben, und derjenige, welcher jegliche Figur und Handlung am natürlichsten dargestellt[2]). In demselben Sinne sagt Boccaz, obwohl nicht ohne rednerische Uebertreibung: daß die Natur nichts hervorbringe, was Giotto nicht bis zur Täuschung nachgeahmt habe[3]). Die Erwähnungen des Dante und Petrarca, (der ihm jedoch seinen Simon von Siena gleichstellt) sind, gleich den Lobsprüchen vieler florentinischen Geschichtschreiber[4]), zu allgemein, um ein bestimmteres Kennzeichen darzubieten. Hingegen zeigen uns einige Novellen des Boccaz und Sacchetti den Giotto als einen anstelligen Mann, von hellem, nüchternem Verstande, dem die Gegenwart klar vor Augen lag.

„Messer Forese da Rabatta, erzählt Boccaz, besaß, bey kleinem, mißgestaltetem Körper, plattem und hündischem Gesichte, eine ganz ungemeine Rechtsgelehrsamkeit. Bey gleicher Häßlichkeit besaß Giotto einen so ausgezeichneten Geist, daß die Natur nichts hervorbringt, was er nicht mit dem Stifte, oder mit der Feder, oder mit dem Pinsel so ähnlich nachzubilden gewußt, daß Solches nicht sowohl dem Wirklichen ähnlich, als das Wirkliche selbst zu seyn schien. Und häufig hat es sich ereignet, daß man bey Wahrnehmung seiner Werke geglaubt, daß solches, so nur gemalt war, wirklich sey[5]). Da nun zudem jene Kunst, nachdem sie so viel Jahrhunderte unter den Mißgriffen derer, welche nur zur Befriedigung unwissender Menschen gemalt hatten, gleich wie begraben

---

[1]) Villani, Gio. Stor. Fior. libr. XI. cap. XII. — [2]) Das. — e quegli, che più trasse ogni figura ed atti al naturale, — genau genommen: welcher die Erscheinung der Dinge mit der größten Treue und dem glücklichsten Erfolge nachgeahmt hat. — [3]) Decamerone, giorn. sesta, Nov. V. — [4]) J. B. Buoninsegni, Mr. Piero, Hist. Fiorentina. Fior. 1581. 4. Lib. II. p. 273. — si cominciò a fondare il campanile di sta Liparata — e funne fatto capo maestro Giotto, cittadino Fior. e dipintore maraviglioso sopra tutti gli altri, il quale mori poi a di 8 di Gennajo 1336. — Das Lob des Giotto blieb seit Villani ein stehender Artikel der florentinischen Geschichtschreibung. — [5]) Decam. g. e nov. cit. — Vielleicht erinnerte sich der classisch gebildete Boccaz an dieser Stelle irgend eines antiken Malermährchens. So lebhaft Giotto die Phantasie seiner Zeitgenossen anregen mochte, so konnte er doch schwerlich sinnliche Täuschungen hervorbringen.

gelegen[1]), von Giotto von Neuem war an das Licht gezogen worden: so dürfen wir ihn mit Recht zu denen zählen, welche den Florentinern Ruhm gebracht haben; um so mehr, da er bescheiden den Namen eines Meisters[2]) abgelehnt, wiewohl er selbst der Meister von Anderen gewesen, welche dieser Benennung begierig nachgestrebt haben.

Messer Forese und Giotto waren beide im Mugello (einer Landschaft, welche der Weg von Florenz nach Bologna durchschneidet) angesessen. Als nun Messer Forese einmal während der Gerichtsfeyer seine Besitzungen besichtigt hatte und zufällig auf einem schlechten Miethpferde zurückritt, begegnete er dem Giotto, welcher die seinigen ebenfalls besucht hatte und nach Florenz zurückkehrte. Dieser war, weder besser beritten, noch besser im Zeuge, als jener, so daß sie, langsam reitend, mit einander fortmachten. Zufällig überraschte sie ein heftiger Sommerregen, welcher sie nöthigte, bey einem ihnen befreundeten Bauern unterzutreten. Da nun der Regen anhielt und es sie drängte, nach Florenz zu kommen, so borgten sie von jenem Bauern ein Paar alte Pilgermäntel und zwey ganz abgetragene Hüte, und machten sich damit auf den Weg. Als sie darauf eine Weile geritten und recht durchgeweicht, auch durch die Fußtritte der Pferde reichlich mit Koth besprützt waren, welches Alles den Leuten kein schöneres Ansehn zu geben pflegt, so erhellte sich allgemach der Himmel, was ihnen, nach längerem Schweigen, endlich wiederum die Zunge lösete. Und indem Messer Forese dahinritt und dem Giotto zuhörte, welcher sehr gut zu reden wußte, konnte er nicht umhin, ihn von allen Seiten und von Kopf zu Fuß zu betrachten, und, uneingedenk seiner eigenen Persönlichkeit, über dessen übles und unscheinbares Ansehn zu lachen, indem er sagte: o Giotto, wenn uns jetzt ein ganz fremder Mensch begegnete, der Dich nie gesehn hätte, würde er glauben können, daß Du der erste Maler der Welt bist? Hierauf erwiederte Giotto unverzüglich: allerdings, Messere, vorausgesetzt, daß er, Euch anblickend, glauben

---

[1]) Diese Stelle hat offenbar dem Vasari, zu Anfang der Lebensbeschreibung des Giotto vorgeleuchtet, wo: — essendo sotterrati tanti auni — i modi delle buone pitture — egli solo, ancora che nato fra Artefici inetti, — quella, che era per mala via, risuscitò ed a tale forma ridusse, chè si potette chiamar buona etc. — Es wird uns hier nicht entgehn, daß der gelehrtere Boccaz während des Mittelalters nicht, gleich dem Ghiberti, eine gänzliche Unterbrechung, sondern nur einen tiefen Verfall der Kunstübung angenommen. — Uebrigens werden wir dem Meister des Begriffes nachsehn müssen, daß er mit den Bestrebungen, welche dem Giotto vorangegangen, nicht umständlich bekannt war, nicht selbst gesehn, sondern dem Tone und der Ansicht der Künstler seiner Zeit unbedingt nachgegeben hatte. — [2]) Diese Angabe ist, wie schon Della Valle erinnert hat, unvereinbar mit einer Inschrift, welche ich nachtragen werde.

würde, daß Ihr das A. B. C. wisset. — Messer Forese erkannte sein Versehn und fühlte, daß er mit gleicher Münze bezahlt sey."

In dieser Erzählung, deren Ausgang, wie es mir scheint, ziemlich nahe lag und mehr Geistesgegenwart und gesunden Mutterwitz, als ungewöhnlichen Geist bezeugt, erscheint unser Künstler als ein gewandter und practischer Mann, der von seinen Ersparnissen Güter angeschafft, seiner Wirthschaft die nöthige Aufmerksamkeit zuwendet, mit Leuten aller Art zu leben und sich in Achtung zu erhalten weiß. Dieses Bild werden wir aus den Novellen des Franco Sacchetti ergänzen können.

„Wer wüßte nicht, sagt Sacchetti[1]), wie weit Giotto in der Malerey jeden Anderen übertroffen hat. Nun ereignete sich's, daß ein ungebildeter Handwerksmann, welcher wahrscheinlich ein Amt antreten sollte[2]) und auf den Einfall gekommen war, sein Wappenschild malen zu lassen, gradezu mit Einem, der ihm das leere Schild nachtrug, in die Werkstätte des Giotto eintrat. Grüß Dich Gott, Meister, sagte er zu Giotto, den er angetroffen; ich möchte, Du maltest meine Wappen. Giotto, der sich den Mann und die Manieren ansah, antwortete rund: wann soll die Arbeit fertig seyn? und sagte, als er die Zeit erfahren: laß mich nur machen; worauf jener fortging.

Giotto dachte nun bey sich selbst: hat man mir den Burschen zugeschickt, um mich zu foppen? in meinem Leben ist mir noch kein Wappenschild zugetragen worden. — Hierauf bemalt er ihm das Schild mit allerley Wappenstücken, Helm, Küraß, Schwerdt und Lanze, geräth darüber mit Jenem in Streit und gewinnt, weil er besser bey Worte, den Proceß. Dieser Scherz, der auf dem Doppelsinne des Wortes, arme, beruhet, zeigt uns den Giotto etwas eifersüchtiger auf seine Malerehre, als Boccaccio ihn sich dachte; übrigens erscheint er auch hier, wie dort, gewandt und weltverständig, des Ausdruckes mächtig und schnell im sich Besinnen und Beschließen. Diese Charakterzüge steigern sich in einer zweyten Novelle bis zum Leichtfertigen und Vermessenen.

„Wer in Florenz bekannt ist, erzählt derselbe Novellist[3]), weiß, daß man den ersten Sonntag jedes Mondes nach san Gallo zu gehen pflegt; und Männer und Weiber gehen mehr zur Lust, als des Ablasses willen hinauf. An einem dieser Tage entschloß sich auch Giotto, mit seinen Freunden dorthin zu gehn; und, als er gerade in der Straße del Cocomero ein wenig Halt gemacht, um irgend eine Geschichte zu erzählen, kamen Schweine daher, deren eines den

---

[1]) Novelle To. 1. Fir. 1724. novella LXIII. — [2]) Das. — per andar in Castellaneria. — In dieser Andeutung liegt einige Bitterkeit. Sacchetti haßte die Theilnahme an den öffentlichen Geschäften, welche dazumal in vielen Städten Italiens den niederen, minder gebildeten Volksclassen zugefallen war. — [3]) Nov. LXXV.

Giotto so heftig anlief, daß er zu Boden fiel. Nachdem er nun mit Hülfe seiner Genossen sich aufgerichtet und abgestäubt hatte, hörte man ihn weder den Schweinen fluchen, noch sich beklagen, vielmehr sagte er, zu den Freunden gewendet, mit halbem Lachen: nun, haben sie denn nicht Recht? Habe ich nicht mit ihren Borsten Tausende gewonnen und ihnen doch noch keinen Teller Suppe gereicht?

Seine Gefährten lachten und sagten: was hilft's, Giotto ist Meister in allen Dingen. Du hast noch keine Geschichte so gut gemalt und dargestellt, als diese hier mit den Schweinen. Und so gingen sie nach san Gallo hinauf und betrachteten sich auf dem Rückwege, wie es Gebrauch ist, zu san Marco und bey den Serviten die Malereyen. Und da sie dort eine Jungfrau sahen mit dem heiligen Joseph zur Seite, sprachen sie: sag mir, Giotto, weßhalb malt man denn diesen Heiligen jederzeit mit so trübseliger Miene? Darauf antwortete Giotto: hat er nicht Grund? u. s. f. — Alle wendeten sich einer zum anderen und versicherten, daß Giotto nicht allein ein großer Maler, sondern auch ein Meister in den freyen Künsten sey."

Diese Anecdoten, deren letzte ungleich mehr Frivolität, als Verstand, unter allen Umständen viel Nüchternheit des Geistes darlegt, haben zu viel Individualität und allgemeine Uebereinstimmung, um ganz erdichtet zu seyn; gewiß lehren sie, was seine Zeitgenossen und näheren Nachfolger ihm allenfalls zutrauen und beylegen durften. Glücklicher Weise hat er seinen gesunden, unbestochenen und unabhängigen Menschenverstand auch in der Form einer Canzone ausgesprochen, welche (wahrscheinlich, weil ihre grammatischen und logischen Willkührlichkeiten keiner Nachbesserung fähig sind) vor einigen Jahren noch ungedruckt war, weßhalb ich sie mit allen in die alte Abschrift eingeflossenen, oder ursprünglichen Unvollkommenheiten hier einrücken will [1]).

Chançon Giotti pintori di Florentia

Molti son que', che lodan povertate,
E tadicon [2]), chè fa stato perfetto,
S'egli é provato e heletto,
Quello osservando, nulla cosa avendo.
Acciò inducon certa autoritate,

[1]) Ich entlehne dieses Stück aus Cod. 47. der Biblioth. Gaddiana (Med. Laurentiana, Plut. 90.) — Unsere Canzone stehet fo. 37. a. t. ss. und gehört zu den älteren Abschriften des ang. Bandes. Ich habe die alte Orthographie beybehalten und nichts hinzugefügt, als Interpunction und Andeutung von Elisionen. — [2]) Für: ti dicon.

Chè l'osservar sarebbe troppo stretto;
E pigliando quel detto,
Duro estremo mi par, s'io ben comprendo,
E però no'l commendo,
Che (ch' é) rade volte estremo sanza vitio,
E a ben far difitio.
Si vuol si proveder dal fondamento,
Chè per crollar divento,
Od altra cosa, che si ben si regha,
Chè non convegnia poi, si ricorregha[1]).

Di quella povertà, ch'é contro a voglia,
Non é da dubitar, chè tuttavia
Chè di pecchare è via,
Facendo spesso a' giudici far fallo,
E d'onor donna e damigella spoglia,
E fa far furto, forza e villania,
E spesso usar bugia,
E ciascun priva d'onorato stallo.
E piccolo intervallo,
Mancando roba, par chè manchi senno,
S'avesse rotto renno
O qual vuolsia, chè povertà tel giungha.
Però ciascun fa pungha
Di non voler, chè 'nanzi gli si faccia,
Chè, pur pensando, già si turba in faccia.

Di quella povertà, che heletta pare,
Si può veder per chiara sperienza,
Chè sanza usar fallenza
S'osserva, o no, sicchome si conta.
E l'osservanzia non é da lodare,
Perchè discretion, ne chonioscienza
O alcuna valenza
Di costumi, o di virtute le s'afronta.

---

[1]) Im fünften und in den drey letzten Versen dieses Einganges ist die Verbindung nicht klar, daher die Interpunction vielleicht verfehlt, wenn sie überhaupt möglich ist. Im Fortgang des Gedichtes ist der Sinn deutlicher.

Cierto mi par grand' onta
Chiamar virtute quel, che spegne 'l bene;
E molto mal s'avene,
Cosa bestial preporre a la virtute,
Le qua' donan salute
Ad ogni savio intendimento accietta,
E, chi più vale, in ciò più si diletta.

Tu potresti qui fare un argomento:
Il signor nostro molto la commenda.
Guarda, chè ben s'intenda;
Chè sue parole son molto profonde,
E talor' anno dopio intendimento,
E vuol, chè 'l salutifero si prenda.
Però 'l tuo viso sbenda,
E guarda 'l ver', che dentro vi s'asconde;
Tu vedrai, che risponde
Le sue parole alla sua santa vita;
Che podestà compita
Ebbe di sodisfare a tempo e loco.
E però 'l suo aver poco
Fu per noi scampar dalla vita.

Noi veggiam pur' col senso molto spesso,
Chi più tal vita loda, mancha in pacie,
E sempre studia e facie
Chome da essa si possa partire.
S'onore e grande stato gli é commesso,
Forte l'afferma, qual lupo rapacie,
E ben si contrafacie,
Purch'egli possa suo voler compiere;
E sassi sì coprire,
Che'l pigior lupo par miglior agnello,
Sotto'l falso mantello.
Onde per tale ingegnio é quel guastalmondo,
Se tosto non va in fondo
Questa ipocresia, ch' alchuna parte
Non lascia'l mondo sanza aver su' arte.

Chançon va; e se truovi de' giurgiuffi
Mostrati loro sì, che gli converti;
Sepure stesson erti,
Sia si gagliarda, che sotto gli attuffi.

Dieses Gedicht enthielt höchst wahrscheinlich schon im Originalentwurfe einige ganz unverbesserliche, aus Reim und Sylbenzwang entstandene Sprach- und Constructionsfehler; der Abschreiber mag es noch mehr entstellt haben. Doch enthält es zugleich viele lichte und wohl ausgedrückte Gedanken, deren Inhalt in verschiedener Beziehung Beachtung verdient. Es zeigt sich darin zunächst jener gesunde durchaus anwendbare Menschensinn, dem wir in den früher benutzten Andeutungen überall begegnet sind; ein Zusammentreffen, welches nicht wohl zufällig seyn kann. Allein besonders bemerkenswerth ist die Wahl des Gegenstandes, die Richtung der Opposition. Giotto hatte viel und lange und manches gar Seltsame und Mönchische für verschiedene Klöster des Franziscanerordens gearbeitet, mithin hatte es ihm nicht an Gelegenheit gefehlt, einige Schwächen in den Grundsätzen ihrer Stiftung zu entdecken, oder die Nachtheile wahrzunehmen, welche sie in der Anwendung entwickeln mochten. Die letzten (Verstellung, Unwahrheit, verdeckter Ehrgeiz und verhohlener Weltsinn) benutzt er, seinen Angriff auf den Grundsatz zu verstärken, der ihm so, wie ihn die Eiferer seiner Zeit aufgefaßt hatten, der Entwickelung jeder edleren Anlage der menschlichen Seele zu widerstreben schien[1]).

Also stand Giotto, weit entfernt den Ansichten und Vorstellungen seiner Zeitgenossen sich schwärmerisch hinzugeben, denselben vielmehr mit nüchternem Bewußtseyn und prüfendem Scharfblicke gegenüber. Kälte des Verstandes, Deutlichkeit des Bewußtseyns, widerstrebt indeß jener enthusiastischen und rückhaltlosen Hingebung, ohne welche es, wenigstens dem dichterischen Künstler, nicht zu glücken scheint, das Hohe und Würdige anzuschauen. Daher entstand vielleicht, daß er, auch wo die Gelegenheit sich darbot, es unterlassen, die unstreitig edlere Richtung seiner Vorgänger weiter zu verfolgen und ihre, einer weiteren Ausführung so bedürftigen Kunstgebilde zu vervollkommnen. Doch ist hier nicht zu übersehen, daß eben damals die mönchische Religiosität die evangelische und alterthümlich christliche durchaus besiegt hatte, woher die Künstler jener Zeit überall mehr und mehr davon abgelenkt wurden, die ältesten Typen der christlichen Kunst zu wiederholen, oder weiter zu bilden. Die Darstellung der Lebensereignisse, die Anspielungen auf die Stiftung und Wirksamkeit moderner Heiligen, welche jene älteren Vorstellungen aus der Kunstübung ver-

[1]) — Chiamar virtute quel, che spegne il bene. —

drängt hatten, nahmen nur um so mehr Feld ein, verschlangen nur um so mehr Arbeit, als man aus ihrem Leben noch jedes kleinen Umstandes sich erinnerte und in der Anspielung auf ihre mannichfaltigsten Verdienste in der ersten Wärme ganz unerschöpflich war. Daher ward Giotto, nachdem er, sey es durch Lauigkeit, oder durch äußeren Zwang, oder auch durch ein zufälliges Zusammentreffen beider Ursachen der älteren Richtung entrückt worden, fast durchhin auf Handlungen und Allegorieen angewiesen, für welche er sicher nicht begeistert war, welche nur in so fern für ihn Werth haben konnten, als sie menschliche Beziehungen und Handlungen einschlossen, denen er in der That, nach Maßgabe der Ausbildung seiner Darstellung, viel Wahrheit und Stärke gegeben.

Also wird die Umwälzung, welche die Zeitgenossen des Giotto andeuten, von einigen technischen Aenderungen abgesehn, besonders darauf beruhen, daß Giotto die Richtung seiner Vorgänger auf edle Ausbildung heiliger und göttlicher Charaktere, wenn auch nicht ganz aufgegeben, doch hintangesetzt, hingegen die italienische Malerey zur Darstellung von Handlungen und Affecten hinübergelenkt hat, in denen, nach dem Wesen des Mönchthumes, das Burleske neben dem Pathetischen Raum fand[1]). Die Natürlichkeit, welche die Zeitgenossen in Giotto's Werken bewunderten und priesen, ist, in Ansehung der damaligen Kunststufe und einzelner noch vorhandener Proben seines Kunstgeschickes, eben nichts Anderes, als jene Lebendigkeit der Bewegung und Handlung, welche zwar den bezeichneten Kunstaufgaben Reiz und Interesse verlieh, doch zugleich den ernsten Sinn der vorangehenden Kunstbestrebungen verdrängte, deren Werth wir freyer beurtheilen können, als jene in der Bewunderung und Nachahmung des Giotto befangenen Alten.

Sehen wir nun, ob die Untersuchung seiner Künstlerwerke dasselbe, oder ein ganz anderes Ergebniß gewähre. Leider giebt es nur noch ein einziges durch Inschrift beglaubigtes Gemälde seiner Hand; in Bezug auf die übrigen, welche ihm noch beygemessen werden, müssen wir uns, da Vasari und Neuere in so alten Dingen überhaupt ganz unzuverlässig, besonders auf die Angaben des Ghiberti stützen, obwohl auch diese häufig höchst unbestimmt ausgesprochen und nicht ohne reifliche Ueberlegung aufzunehmen sind.

---

[1]) Nicht, um in die üblichen Declamationen gegen ein historisch denkwürdiges, einflußreiches Institut einzustimmen, nur weil es gilt, dessen Verhältniß zur neueren Malerey richtig aufzufassen, bringe ich hier das Heitere und guthmüthig Lächerliche in Erinnerung, welches der weltlichen Unbehülflichkeit ächter, einfältig frommer Mönche anhängt; welches die italienische Malerey von jeher vielfältig benutzt hat; der Spanier nicht zu gedenken, deren dramatische Dichter, obwohl die größesten selbst Mönche waren, aus demselben naiv Burlesken häufig genug Vortheil gezogen. — Obige Andeutung ist wenigstens so harmlos, als die ausführliche Darstellung jener Maler und Dichter.

Das bezeichnete Bild befindet sich in der Kappelle Baroncelli der Kirche sta Croce zu Florenz; es bestehet in fünf Abtheilungen von italienisch-gothischer Anlage. Diese sind allerdings etwa im funfzehnten Jahrhunderte durch einen neueren Rahmen eingefaßt worden; doch greift die Neuerung nicht so weit in den Sockel des Bildes hinüber, daß wir deßhalb berechtigt wären, das Alter und die Aechtheit der daran befindlichen (in Ansehung der Schriftzüge und deren jedesmaliger Einfassung sicher älteren) Aufschrift zu bezweifeln, welche, in einzelnen, jedesmal von einem gothischen Sechseck eingeschlossenen Buchstaben die Worte: OPVS MAGISTRI IOCTI. enthält. Dieses Gemälde, welches die Krönung der Jungfrau darstellt, ist freylich schon vor Alters durch Säuren angegriffen und neuerlich stellenweis durch Abblätterungen beschädigt worden. Doch bewahrt dasselbe, da es weder durchaus verwaschen, noch ganz übermalt worden, den Aufdruck seiner Eigenthümlichkeit, darf uns mithin für eine sichere Probe seiner Manieren und Gewöhnungen gelten.

In dem Mittelstücke sitzen Maria und Christus auf einem, beiden gemeinschaftlichen, hohen Thronstuhle von gothischer Anlage. Christus drückt der Jungfrau die Krone mit beiden Händen auf, eine Vorstellung, welche in der Folge von Italienern und Deutschen oftmals wiederholt worden ist. Wie diese Vorstellung an sich selbst, so gehört auch besonders der Charakter und die Bekleidung des Heilands schon ganz der neueren Zeit und wahrscheinlich der Erfindung des Giotto. Der antike, oder christlich römische Typus, den wir noch in den Werken des Duccio und Cimabue angetroffen, ist hier schon durchaus verwischt. Besonders auffallend sind die kurzen geränderten Oberärmel des Heilandes, das älteste mir bekannte Beyspiel jener Lust an seltsamen Bekleidungen und muthwilligen Schneider- und Stickerstückchen, an denen manche Maler des vierzehnten und funfzehnten Jahrhundertes in der Folge so viel Behagen gefunden; welche in den neuesten Zeiten einigen ungelehrten, übrigens wohlmeinenden Künstlern nicht selten für typisch gegolten, da sie doch in der That nur vorübergehende Malerlaunen sind.

Obwohl nun eben diese und ähnliche Abweichungen vom Herkommen, dem Künstler, wie es geschieht, unter seinen Zeitgenossen und Nachfolgern viel Ruhm und Beyfall erworben haben, so wird es doch uns minder Befangenen nicht entgehen dürfen, daß in den Neuerungen des Giotto, wie überhaupt in allen Umwälzungen, nicht Jegliches dem Bestreben nach Besserem angehört; daß Vieles darin gradehin aus einer nicht zu billigenden Gleichgültigkeit gegen die Würde der Gegenstände seiner Darstellung entsprungen ist. Gewiß konnte es ihm nicht entgangen seyn, daß die Bekleidung in der Kunst keinesweges ohne ihre Bedeutung sey, daß sie wirklich den Charakter bezeichne, also nach den

Umständen auch denselben verändern und entstellen könne. Die einfache, ungesucht würdige Kleidung, welche man seit den ältesten Zeiten dem Heiland und den Aposteln beyzulegen pflegte, unterstützte den Ernst, den man in diesen Charakteren wahrzunehmen liebt, und verlieh selbst ihren Handlungen eine gewisse Feyer. Vielleicht war es diese Rücksicht, welche die Sieneser veranlaßte, die typische Bekleidung wohl um ein Jahrhundert länger, als die Florentiner, beyzubehalten; die umbrischen Maler, und besonders den Raphael, sie in ihrer ganzen Reinheit wiederherzustellen.

Mehr in seinem Elemente war Giotto bey Ausführung der vier Seitenfelder jenes Bildes, in denen er besonders den lobsingenden Engeln viel Mannichfaltigkeit und Anmuth der Bewegung gegeben [1]). Dessenungeachtet gewährt dieses Gemälde, weder im Ganzen, noch im Einzelnen die Befriedigung, welche man von einem Meister erwarten dürfte, den seine Nachfolger lange Zeit hindurch einem Taddeo Gaddi, Giottino, Arcagnuolo, Giovanni di Milano und anderen Meistern vorgezogen, deren vorhandene Arbeiten noch immer Bewunderung und Wohlgefallen erwecken. Wir werden daher, selbst wenn wir die Lobsprüche älterer Schriftsteller, was deren Ausschließlichkeit angeht, zum Theil aus Vorurtheilen erklären wollten, doch annehmen müssen, daß Giotto in anderen Werken, deren Aufgabe seinem Talent mehr entsprochen, Größeres und Besseres geleistet habe, als in diesem geschehen ist.

Beschränken wir uns daher bey Untersuchung dieses einzig bewährten Probestückes seiner Manier und technischen Eigenthümlichkeit, eben nur diese im Auge zu behalten und versuchen wir, deren Charakter so scharf, als möglich zu begrenzen.

Sehn wir auf die Färbung, vielmehr auf die Mischung und Behandlung der färbenden Stoffe, so zeigt sich aus diesem Bilde, daß Giotto bereits jene Bindemittel aufgegeben hatte, deren Cimabue und Duccio sich bedienten, welche

---

[1]) Doch auch in diesen Figuren, denen Vasari ein besonderes Wohlgefallen abgewonnen, zeigte Giotto wenig Ehrfurcht vor dem Herkommen. Die Engel pflegten bis zu seiner Zeit und seit dem höchsten Alterthume in einer faltigen Tunica mit übergeschlagenem leichten Mantel gekleidet, und höchstens mit einem Stabe in der Hand, gemalt zu werden. Giotto indeß gab ihnen knappanliegende Kleider und eine große Mannichfaltigkeit von musicalischen Instrumenten, mit denen sie mehr zu lärmen, als zu musiciren das Ansehn haben. Dieser Gebrauch hat in der modernen Malerey viel Eingang gefunden, giebt indeß etwas Burleskes. Die Möglichkeit, durch menschliche Formen übersinnliche Wesen darzustellen, beruhet auf dem Ausdrucke des Geistigen in der meist vollendeten Gestaltung der Natur; an diesem haben jene musicalischen Werkzeuge offenbar nicht den geringsten Antheil und zerstören daher, wie sehr man sich daran gewöhnt haben möge, nothwendig einen Theil des Eindruckes, den jene zu bewirken fähig sind.

(nach den Untersuchungen, die Morrona von pisanischen Chemikern anstellen lassen) in irgend einer Auflösung von Wachs bestanden. Offenbar bediente Giotto sich eines mehr flüssigen und minder zähen Bindemittels; denn es ist dieses Gemälde mit einer leichten und flüchtigen Hand gemalt und Manches, z. B. die Ausgänge des Gefältes gegen die Lichtmassen hin, auf eine Weise vertrieben, welche in den älteren scharf und eckig aufgetragenen Malereyen ohne Beyspiel ist. Auch verdunkelte und gelbte sein Bindemittel ungleich weniger, als jenes früher gewöhnliche; woher das helle und rosige Ansehn dieses, wie der meisten florentinischen Bilder der nächstfolgenden Zeit zu erklären ist. Die sienesischen Maler hingegen haben dem Ansehn nach die ältere, ursprünglich neugriechische Bindung mit geringen Abänderungen beybehalten; denn es sind ihre Gemälde ohne Ausnahme in den Schatten bleyfarbig, in den Lichtern gelblicher, als die florentinischen, was ich gelegentlich als einen neuen Beweis für den unabhängigen Fortschritt beider Schulen in Erinnerung bringe, welche selbst in noch späteren Zeiten ihre städtischen Eigenthümlichkeiten stets rein und unvermischt bewahrt haben.

Gehen wir aber auf die Formen, so verhehle ich nicht, daß mir deren Auffassung in diesem Bilde viel unvollkommener zu seyn scheint, als in den oben erwähnten des Cimabue und Duccio. Die Köpfe der Engel und des Christuskindes, einige kleinere in der Randverzierung des Bildes in sta Maria novella zeigen ungleich mehr Feinheiten der inneren Ausbildung, als man bey einem Maler des dreyzehnten Jahrhundertes voraussetzt; von Duccio, vornehmlich von seinen kleineren Figuren, gilt wenigstens dasselbe. Hier hingegen treffen wir bey wohl hundert Figuren überall auf denselben allgemeinen Kopf[1]), der bey größter Verschiedenheit des Alters und himmlischen Ranges doch immer wiederkehrt und nicht einmal an sich selbst gefällig ist. Die Augen enthalten keine Spur von Verkürzung und Rundung, sind lang und schmal und durch zwey gleichlaufende und ganz grade Umrisse begrenzt und gegen die Nasenwurzel hin unsäglich nahe zusammengedrängt. Die Nasen sind, obwohl von sehr vollständiger Länge, doch im Profile abgestumpft und ohne zureichende Ausladung; die Kinnlade ist schmal und kantig, das Kinn vorgedrängt. Die übrigen Formen der menschlichen Gestalt kommen voraussetzlich nicht in Betrachtung; hingegen ist die Gewandung hier, wie überall bey Unterscheidung der ältesten Meister, von besonderem Belang.

Die älteren Maler waren in der Zeichnung und Modellirung des Gefältes guten, ursprünglich antiken Mustern gefolgt und hatten ihren Sinn für die

[1]) S. Jen. Lit. Zeitg. 1813. Col. 135., wo in einer Rec., welche die Hand eines Kenners verräth, dieselbe Bemerkung erschöpfender ausgesprochen ist.

Schönheit und Richtigkeit dieses Theiles ihrer Ausführungen hinreichend geschärft, um auch Solches, so sie aus eigner Erfindung hinzugefügt, verständig und sicher auszubilden. Giotto hingegen, welcher die Nachahmung jener Muster ganz aufgegeben, war auf der anderen Seite in der Auffassung und Nachbildung natürlicher Erscheinungen zu ungeübt, um aus sich selbst dem Gefälte den jedesmal richtigen Lauf und Gang, seinen Ausgängen die gehörige Schärfe zu geben. Doch führte ihn ein allgemeiner malerischer Sinn darauf hin, die Durchschneidung der Lichtmassen zu meiden. Daher verwischte und verließ er die Ausgänge der Falten, deren Richtigkeit und scharfe Andeutung ihn wenig bekümmerte, gegen das Licht hin ins Unbestimmte und Verwaschene. Da nun sogar Taddeo Gaddi, der ihm sonst unter allen Nachfolgern am nächsten geblieben, in diesem Stücke von der Manier des Meisters sich entfernt und bemüht hat, dem engeren Gefälte mehr Bestimmtheit zu geben, so glaube ich, daß jene Behandlung des Faltenwurfes als eine sichere Eigenthümlichkeit der Manier des Giotto zu betrachten sey; und, wo diese vereinigt mit dem stumpfen Profil, den verlängerten, fast zusammenstoßenden Augen vorkommt, welche ich oben hervorgehoben, trage ich kein Bedenken, für ächt anzunehmen, was ältere Schriftsteller, vornehmlich Ghiberti, dem Giotto beymessen.

Dahin gehört zunächst jene lange Reihe kleiner Bilder, welche vordem die Sacristey der Minoritenkirche zu Florenz verziert haben, nunmehr aber, theils in der Gallerie der Academie der Künste aufgestellt, theils in den Handel gekommen und in alle Welt verstreut sind[1]). Der Gegenstand dieser Darstellungen, deren Behandlung sehr leicht und skizzenhaft ist, besteht in jener vormals den Nachfolgern des heiligen Franz so beliebten, naiven, doch etwas vermessenen Vergleichung des Lebens dieses Heiligen mit dem Leben des Erlösers. Ghiberti erwähnt nur im allgemeinen, daß Giotto in sta Croce vier Kappellen und vier Altarbilder gemalt habe, von denen nur das Beschriebene erhalten ist; ich habe demnach keine ältere Autorität für die Abkunft jener Folge kleiner Bilder, als eben nur den Vasari. Dessenungeachtet halte ich sie für ächt, weil die angegebenen Eigenthümlichkeiten der Manier darin deutlich zu Tage liegen; weil sie, was die Erfindung angeht, geistreich, bewegt und abwechselnd sind, ein Verdienst, welches höchst wahrscheinlich, verbunden mit Leichtigkeit der Production und Behandlung, Vieles beygetragen, dem Giotto jene ungemessene Verehrung seiner Zeitgenossen zu erwerben. Im Leben des heiligen Franz neigt er sich hie und da zum Scherzhaften; hingegen hat er im Leben des Heilands verschiedentlich die herkömmliche Anordnung wiederum hervorgezogen, besonders in der

[1]) Einige befinden sich in der Königl. Baierschen Gemäldesammlung; einige andere besitze ich selbst.

Transfiguration, welche den älteren Darstellungen griechischer Maler nachgebildet ist. — Dieselbe Anordnung gab noch Raphael der oberen Hälfte seines berühmten Altarbildes; vielleicht entlehnte er sie aus jener Folge, welche ihm bekannt seyn mußte; unter allen Umständen zeigte er hier, wie in anderen Fällen, daß man aus seinen Vorgängern allgemeine Züge entlehnen könne, ohne in das vergebliche und müssige Streben zu verfallen, deren persönliche, örtliche, zeitliche Eigenthümlichkeiten nachzuahmen.

Nach dem Ghiberti hat Giotto auch zu Neapel gemalt, und Vasari, der hier, ich weiß nicht auf welchem Grunde bauend, mehr in das Einzelne eingeht, will, daß auch die Mauergemälde der Kirche der Madonna incoronata von Giotto's Hand seyen. Vor etwa zwanzig Jahren war noch ein Theil dieser Malereyen, theils beschädigt, theils ganz wohl erhalten über dem Chore vorhanden; sie erfüllten die Felder eines gothischen Gewölbes und enthielten Darstellungen der sieben Sacramente. Die beiden besterhaltenen, der Kirche zugewendeten, genügten mir in der Anordnung, die mir bequem und harmonisch zu seyn schien. In der Priesterweihe singen und beten einige mit großem Eifer, während ein anderer, der vor den Pabst geführt wird, so viel Schüchternheit zeigt, als sich immer unter gleichen Umständen voraussetzen läßt. In der gegenüberstehenden Darstellung des Sacramentes der Ehe ist die Abwechselung bewundernswerth, welche der Künstler den Gebehrden und Mienen der anwesenden Frauen zu verleihen gewußt. Wenn diese Malereyen von Giotto sind, wie ich nicht bezweifle, weil sie alle Eigenthümlichkeiten darlegen, welche ich oben bezeichnet habe; so gereichen sie ihm allerdings zur Ehre und erklären, worin eigentlich die Natürlichkeit bestand, welche die Zeitgenossen in seinen Darstellungen bewunderten. In so alter Zeit kam weder die illusorische, noch selbst die physiognomische Naturähnlichkeit in Frage; es konnte dazumal nur in der Bewegung und Gebehrde, in den gegenseitigen Beziehungen der Gestalten, Naturähnlichkeit begehrt und erreicht werden. Dieser Vorzug zeigt sich denn allerdings sowohl in diesen, als in einigen anderen Malereyen, welche Giotto in der Kirche des heiligen Franz zu Asisi ausgeführt hat.

Ghiberti sagt, offenbar bloß aus der Erinnerung, „daß Giotto bey den Minoriten zu Asisi fast die ganze Unterkirche ausgemalt habe“ [1]). Vasari beschränkte diese Angabe, welche offenbar nicht haltbar war, auf das Kreuzgewölbe über dem Grabe des Heiligen, worin ich ihm, nach schon angegebenen Gründen, beystimme. Hingegen fand er in der Oberkirche, deren Hauptschiff fast ganz von einer Hand ausgemalt worden, ein offenes Feld für Vermuthungen, da der

---

[1]) Cod. cit. — Dipinse nella chiesa d'Asciesi nell' ordine de' frati Minori quasi tutta la parte di sotto. —

Meister, der diese Dinge gemalt, überhaupt unbekannt ist. Er hat solche dem Giotto beygelegt, worin ihm neuere Geschichtschreiber gefolgt sind;[1]) vielleicht verleitete ihn die Unhaltbarkeit der Angabe des Ghiberti, zu vermuthen, daß der Abschreiber die Stelle verdorben habe, daß mithin statt: di sotto, di sopra, zu lesen sey; unter allen Umständen folgte er ebenfalls ganz unbestimmten Erinnerungen, da er nicht einmal die Zahl der Bilder, welche an beiden Wänden des Hauptschiffes unter den Fenstern hinlaufen, ganz richtig angiebt. Denn es sind deren nicht zwey und dreyßig, wie Vasari sagt, sondern nur acht und zwanzig. Mit gleicher Flüchtigkeit dürfte er denn auch die Darstellungen selbst an der Stelle beobachtet haben.

In der That stimmen diese Malereyen der oberen Kirche zu Asisi, in keinem Stücke mit den Eigenthümlichkeiten überein, welche ich oben aus dem einzigen ganz sicheren Bilde des Giotto abgezogen habe. Die Proportion, deren Beobachtung Ghiberti zu den Verdiensten des Giotto zählt, welche in den bisher berührten Bildern in der That nirgend auffallend überschritten ist, erreicht in diesen Wandmalereyen ein so ausgezeichnetes Unmaß, daß viele Figuren wohl dreyzehn Kopflängen haben mögen und kurze Canguruärmchen, mit denen die wirklich lebendige und pathetische Anordnung einzelner Stücke doch nicht so ganz versöhnen kann. Allein auch in den Kunstmanieren (Modellirung, Oeffnung der Augen und a.), so wie in den Gebäuden und Kleidungen zeigen sich häufige Spuren der Sitten und des Geschmackes der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhundertes. In dem Bilde, in welchem Christus dem heiligen Franz im Schlafe erscheint, enthält die Architectur des Palastes neben gothischen Theilen auch Spuren des eben aufkommenden Geschmackes des Brunelleschi. Auch mögen einige der dargestellten Legenden zu den späteren gehören, und, wem künstlerische Gründe nicht genügen, dienen können, die Angabe des Vasari als irrig zu erweisen. Was mich selbst betrifft, so genügt mir, daß sie in keinem Stücke mit jenem ersten Bilde des Giotto übereintreffen, hingegen unzweydeutige Spuren neuerer Abkunft enthalten. In einigen, zur Rechten des Einganges, erkenne ich deutlich die Hand des Spinello von Arezzo, und glaube daher, daß die übrigen sämmtlich von seinem Sohne oder Schüler, dem Parri di Spinello gemalt sind.

Hingegen entsprechen die Malereyen in den Abtheilungen des Kreuzgewölbes über dem Grabe des Heiligen sowohl dem florentinischen Bilde, als jenen Wandmalereyen der Kirche Incoronata zu Neapel; sie sind von rosiger Färbung, die Figuren gleichmäßig in ihren Ausdehnungen, die Profile etwas stumpf, die An-

[1]) Lanzi und A. — Della Valle bezweifelt die Angabe des Vasari; doch ohne Gründe anzugeben.

ordnung gedrängt. Die Allegorie, welche sie einschließen, ist mönchisch-kindlich, ward sicher, wie gewöhnlich[1]), von dem Besteller aufgegeben und nicht von Giotto selbst ausgesonnen, dessen Sinn und Richtung sie vielmehr widerstreben mußten. Ich darf sie übergehen, da sowohl Vasari sich weitläufig darauf eingelassen, als neuerdings ein deutscher[2]) Reisender, der, wie es scheint, mit rechtem Behagen zugesehen, wie die Engel allerley arme Sünder von Mönchen am heilbringenden Gürtelstricke des heiligen Franz in den Himmel ziehen; ein ästhetisches Ergötzen, welches man sich gewähren kann, wenn man den Kopf im Trockenen hat. Uns wird es genügen, jenes Mauergemälde, als fleißig ausgeführt und wohl erhalten, denen zu empfehlen, welche unbefriedigt von einem leeraufbrausenden Lobe, den Giotto von Angesicht zu sehen wünschen; der ihnen auch in dieser etwas seltsamen Allegorie nicht so durchaus mißfallen wird, weil er darin jede Gelegenheit ergriffen, seinen Sinn für Anordnung und seinen freyen Blick auf ihn umgebende Dinge nach den Umständen versteckt, oder offen darzulegen. Dieser mochte denn auch in jenen nach Angabe des Ghiberti und Vasari im Palaste des Podesta zu Florenz gemalten, zu Rimini und Ravenna wiederholten Anspielungen oder Darstellungen des Unterschleifes öffentlicher Gelder durch treulose Staatsdiener, ein offenes Feld gefunden haben. Sie sind gegenwärtig überweißt, oder ganz abgeworfen.

Unter den übrigen von Ghiberti erwähnten Arbeiten unseres Künstlers, ist nur noch die Malerey der Kapelle am ehmaligen Amphitheater zu Padua, obwohl im traurigsten Zustande vorhanden, da sie von ungeschickter Hand gewaschen und mit Leimfarbe neu bemalt worden. Della Valle versichert, daß sie zu den besten Arbeiten des Giotto gehöre; vielleicht hat er sie noch unversehrt gesehen. In ihrem gegenwärtigen Zustande gestattet sie kein Urtheil über ihr Verdienst oder Unverdienst. Andere Ueberreste, wie es scheint, Bruchstücke eines zusammengesetzten Gemäldes[3]), gegenwärtig in der Sacristey der Peterskirche zu Rom, werden ebenfalls dem Giotto beygemessen[4]). Zwar giebt es dafür kein altes und zuverlässiges Zeugniß; doch in Ansehung, daß Giotto für diese

[1]) Wer jemals veranlaßt war, einige hundert Künstlerverträge des 14ten und 15ten Jahrhundertes durchzulesen, weiß, daß die Aufgabe in den älteren Zeiten meist sehr genau umschrieben wurde. — Einige Beyspiele finden sich auch in diesem Bande; das merkwürdigste in den Nachrichten vom Lor. Ghiberti. — [2]) S. Kunstblatt 1821. May und Juni. — [3]) Man giebt sie für Thürflügel und Verzierungen der ehmaligen confessione, dove é il corpo di s. Pietro. Doch möchten sie auch Ueberreste des Altares seyn können, den Vasari als sein bestes Tempelgemälde hervorhebt. — [4]) Lanzi a. a. O. nennt sie: graziosissime miniature ed estremamente finite — mit einem uneigentlichen Ausdrucke, der seit nicht langer Zeit in die ital. Kunstsprache eingerissen ist. Sie sind aber a tempera gemalt.

Kirche gearbeitet hat[1]), daß diese Bruchstücke, obwohl sie schöner sind, der Manier des Giotto, wie wir sie oben kennen gelernt, nicht widerstreben, möchten sie immerhin von seiner Hand seyn. Gewiß sind besonders die Apostel in den Queerleisten gar ausgezeichnet und ungleich geeigneter, dem Meister Achtung zu erwecken, als alles bisher Berührte. In diesen Arbeiten, wenn sie anders, wie ich glaube, ihm beyzumessen sind, aber auch in einem flach halbrunden, getheilten Gemälde in der florentinischen Academie, welches ehemals der Sacristey von sta Croce soll angehört haben, nähert sich Giotto, ohne die Eigenthümlichkeiten seiner Manier ganz aufzugeben, mehr, als an anderen Stellen, dem Bestreben der ältesten christlichen Künstler; vielleicht, weil ihn die Musivgemälde der römischen Basiliken ergriffen hatten. Hingegen scheint er in den Geschichten des Hiob, im Campo santo zu Pisa, welche wenigstens Vasari ihm beylegt, ganz der eigenen Erfindung und Wahrnehmung aus dem Leben gefolgt zu seyn. Diese Gemälde haben sehr gelitten; doch erkennt man noch immer die Zusammenstellung und Handlung, welche lebendig und kräftig ist und der Richtung und Sinnesart des Giotto angemessen zu seyn scheint.

Ich übergehe ein anderes Gemälde, welches Ghiberti unerwähnt läßt, Vasari indeß, sey es nach einer Sage, oder nach eigenem Urtheil dem Giotto beygelegt, jenes Abendmahl, welches Ruscheweyh mit musterhafter Genauigkeit gestochen[2]), um zu den Verdiensten überzugehen, welche unser Künstler als Baukünstler und Bildner erworben.

Die Anlage des freystehenden Thurmes am Dome zu Florenz wird von den älteren Chronisten dem Giotto einstimmig beygemessen und in der That findet sich noch seine Bestallung zum obersten Meister dieses Bauwerkes[3]), dem er

---

[1]) Lor. Ghiberti Cod. cit. — Di sua mano dipinse la tavola di san Pietro in Roma. — Die Gegenstände obiger Fragmente: Christus, Madonna, Apostelfiguren, Enthauptung des heiligen Paulus. — [2]) Sowohl Ruscheweyh, als Lasinio, haben dieses Abendmahl unter Giotto's Namen herausgegeben; beide auf das Wort des Vasari. Doch bin ich fest überzeugt, daß diese Arbeit um Vieles neuer ist. Das Refectorium, in welchem jenes Abendmahl gemalt ist, ward nach Richa (delle Chiese di Firenze) erst gegen Ende des dreyzehnten Jahrhundertes gebaut; dessenungeachtet befindet sich unter dem Abendmahle ein anderes Wandgemälde; es ist aber nicht wahrscheinlich, daß man solches augenblicklich durch ein neues überdeckt habe. — Doch könnte es geschehen seyn; aber die Manier, in welcher es gemalt ist, entspricht wohl der Manier der Maler von 1350. — 1400., doch keinesweges der giottesken, minder dreisten und fertigen, weicheren und mehr verwaschenen. — Zudem ist die Erfindung unter allen Umständen, weder dem Giotto, noch jenem Unbekannten beyzumessen, welcher dieses Bild gemalt hat; denn es findet sich dieselbe Anordnung, die ursprünglich bildnerisch ist, schon in den halberhobenen Arbeiten des 12ten Jahrhundertes. S. oben Abhdl. VI. — [3]) Richa, delle Chiese di Fir. To. VI. p. 62.

also in seinen letzten Lebensjahren wirklich vorgestanden. Ob nun die Erfindung, welche sicher lobenswerth und für ein italienisches Gebäude von ziemlich reinem Gothischen ist, ganz ihm selbst angehöre, oder in einer der Berathungen, deren Protocolle in den Archiven italienischer Domgebäude sich vorfinden, besprochen, abgeändert und umgegossen worden, wage ich um so weniger zu entscheiden, da ich weder die noch ungeordneten Pergamentrollen des florentinischen Domarchives, noch das Archiv der Riformagioni derselben Stadt habe einsehn können, an welchen Stellen die älteren Quellen der Geschichte dieses Gebäudes enthalten sind. Doch leuchtet aus dem Bekannten unter allen Umständen so viel hervor, daß Giotto viele zur Baukunst gehörende Hülfskenntnisse besessen, also nicht allein ein geschickter und fruchtbarer, sondern auch ein vielseitiger Künstler gewesen ist. Wenn wir den Ghiberti hören wollen, so verstand er sich sogar auf die Bildnerkunst. „Die ersten Vorstellungen, sagt Ghiberti, unter denen, welche an seinem Bauwerke, dem Thurme des Domes, angebracht sind, hat er mit eigener Hand gemeißelt und gezeichnet [1]." Doch scheint das nachstehende, gezeichnet, entworfen, eher eine Berichtigung des vorangehenden „gemeißelt" zu seyn, als ein Zusatz; und es ist zu bezweifeln, daß er sich noch so spät auf eine Arbeit verlegt habe, deren Technik dazumal um so viel größeren Schwierigkeiten unterlag, als ihr Mechanismus noch im Rohen lag. Hingegen wird dem Ghiberti zu glauben seyn, wenn er uns im Verlaufe erzählt, daß er Zeichnungen und Vorbereitungen [2]) zu jenen halberhobenen Arbeiten gesehn, welche letzten in der That von geistreichem Entwurfe und gutem Style sind. Ueberhaupt dürfte seine Eigenthümlichkeit in der Bildnerkunst sich glänzender entfaltet haben, als in den Künsten der Malerey; denn überall, wo man in seinen, sey es gewissen, oder nur mutmaßlichen Gemälden auf Schönheiten der Anordnung trifft, ist eben diese häufig nur in bildnerischem Sinne und als Relief angesehn gefällig; wo die Anordnung auf gleichem Plane durch die Aufgabe ausgeschlossen ward, ist sie, z. B. in seinen Deckengemälden zu Asisi, gewiß nicht so durchhin lobenswerth. Man hat behaupten wollen, daß Giotto nach den Bildnern der pisanischen Schule sich gebildet habe. Diese Behauptung stützt sich, da sie geschichtlich ganz unbegründet ist, wahrscheinlich nur auf flüchtige Wahrnehmung seiner bildnerischen Anlagen, welche er indeß nur von Haus aus besitzen konnte, unter allen Umständen gewiß nicht einzuäffen benöthigt war. — Welchen denn

---

[1]) Cod. cit. fo. 8. — „Le prime storie (che) sono nello edificio, il quale fu da lui edificato del campanile di sta Reparata, furono di sua mano scolpite e disegnate. — Daſ. fo. 9. a. t. von denselben Bildwerken: „Giotto, si dice, sculpi le prime due storie." — Also war Ghiberti hier seiner Sache nicht so ganz gewiß. — [2]) Daſ. — „vidi provedimenti di sua mano di dette storie egregissimamente disegnati."

unter den pisanischen Bildnern, dürfte man hier fragend einwenden, hätte er eigentlich als Vorbild ins Auge gefaßt? Etwa den antikisirenden Nicolas? oder den lebendigeren Arnolfo? oder den italienisch-gothischen Johannes?

Wir haben demnach in Giotto einen Künstler kennen gelernt, welcher durch Leichtigkeit, Fruchtbarkeit, Vielseitigkeit und durch jenen frischen und hellen Blick ins Leben, der seinen Bewegungen und Anordnungen eine größere Naturähnlichkeit verlieh, als man vor ihm in den Gemälden wahrzunehmen gewohnt war, den Beyfall und die Bewunderung seiner Zeitgenossen, besonders jedoch der Florentiner erworben und in gewissem Sinne wirklich verdient hatte. Doch da die Entfernung einen Ueberblick gewährt, welcher den nahe stehenden versagt ist, so entdeckten wir, was seinen Zeitgenossen entgehen mußte, daß Giotto, indem er die Kunst wenigstens in seiner Schule zum Lebendigen und Thätigen lenkte, auch jene allmählich fortschreitende und immer zunehmende Entfremdung von den Ideen des christlichen Alterthumes beförderte, welche bis auf Lionardo und Raphael die florentinische Schule und alle Künstler, welche sich ihr angeschlossen, etwa mit Ausnahme des Fiesole und des Masaccio, bezeichnet und unterscheidet. Er führte Affect und Handlung in die Kunst ein und hätte vielleicht auch den Charakter hinzugefügt, wäre es schon an der Zeit gewesen, sich mit physiognomischen Unterscheidungen abzugeben. Doch, indem er über die mannichfaltigsten Lebensverhältnisse sich verbreitete, that er, so viel an ihm lag, genug, um seiner Schule die Richtung auf Handlung zu geben, welche ihr einige Jahrhunderte hindurch zu eigen geblieben.

Unter diesen Umständen weiß ich nicht, was Einige wollen, welche sich mit aller Kraft daran gesetzt haben, die Richtung und Leistung des Giotto als das Erhabenste der neueren Kunst auszupreisen. Meinten sie, daß er ein lebendiger, geistreicher, beobachtender, nachdenkender Künstler gewesen, so dürften wir übereinstimmen. Doch fürchte ich, daß sie wähnen, er habe eben solche Ideen, welche die Seele der christlichen Kunstbestrebungen sind, in besonderer Tiefe und Reinheit aufgefaßt; und hierin dürften sie im Irrthum seyn, wenn anders, was ich oben zusammengestellt, mehr Glauben verdient, als willkührliche Einbildungen.

„Ganz anders, wie sein Meister, sagt ein Schriftsteller der jüngsten Zeit[1]), und als ein gewaltiger Riesengeist erscheint er nun, umgeben von seinen Genossen und Schülern. Gleich dem größesten italienischen Dichter für die Poesie seines Landes (?), ist auch Giotto, der mit Dante befreundet war (?), als der Vater des großen, erhabenen Styles in der Malerey jener Zeiten anzusehn. Nie ist er wohl übertroffen worden in der Größe

[1]) S. Ansichten über die Kunst 2c. 1820. 8. S. 37. ff.

und Wahrheit der Idee (?), im ernsten durchgreifenden Zusammenhange einer einzelnen, oder einer Reihe von Darstellungen, u. s. f."

Könnte der klare, besonnene, werkthätige Meister nur für einen Augenblick mit anhören, was man nun bald fünfhundert Jahre nach seinem Tode mit einer Emphase und Uebertreibung von ihm gesagt, welche, sowohl ihm selbst, als überhaupt seiner Zeit ganz fremd war; so dürfte es ihm dabey nicht recht geheuer werden. Denn Niemand liebt so leicht, sein eigenes Seyn, wenn auch ins Schönere und Größere verändert, im Spiegel eines bloßen Fiebertraumes wahrzunehmen.

Wie man sich allgemach bis zu dieser Höhe hinaufgesteigert? — Die Florentiner des vierzehnten Jahrhundertes waren in einer gewissen Abgötterey des Talentes und der Verdienste des Giotto befangen, von welcher ich oben verschiedene Beyspiele beygebracht habe. Sie waren, wie verblendet, gegen die Fortschritte der nachfolgenden Künstler, was höchst wahrscheinlich beygewirkt, die Kunst im Ganzen angesehn, so lange auf der, immer doch niedrigen, Stufe zu erhalten, welche Giotto erreicht hatte. Nun vergaß schon Vasari angesichts der Lobpreisungen eines Boccaz, Ghiberti und der Uebrigen, daß diese den Giotto aus einem ganz anderen Gesichtspuncte aufgefaßt und gepriesen hatten, als der seinige war und seyn konnte, und stimmte, ohne sein eigenes Urtheil anzustrengen, in den Ton ein, den jene angegeben. Was er in seiner Sprache schon übervoll und reichlich gesagt, ward von Lanzi in neue, glänzendere Formen umgegossen, dem es nun einmal um kühne Vergleichungen und mächtige Worte zu thun war. Indeß muß man dem Verfasser oben ausgehobener Stelle zugestehn, daß er beide weit überboten und die Grenze der Steigerung erreicht hat. Nach dem Laufe menschlicher Ereignisse stehet zu hoffen, daß man sich nunmehr im Uebermaße erschöpft habe und allgemach dem Wahren wieder zuwenden werde.

X.

Ueber die besseren Maler des vierzehnten Jahrhundertes. Zur Mehrung und Berichtigung ihrer Geschichte

Wir haben gesehn, daß Giotto, wie verdient er in anderen Beziehungen seyn möge, doch nicht ohne Zwang als derjenige zu bezeichnen ist, welcher die leitenden Ideen der modernen Kunst mit besonderem Ernste, oder in nur

ihm eigenthümlicher Tiefe erfaßt, oder seinen Zeitgenossen eine vorherrschende, oder gar ganz ausschließliche Richtung auf das Erhabene mitgetheilt habe. Ganz im Gegentheil begründete sich das Ansehn, welches er bey seinen Zeitgenossen erworben, auf Durchbrechung der Schranken des Herkommens, auf Hintansetzung der altchristlichen Typen, in denen doch, wie wir wissen, die herrlichsten Keime enthalten sind. Er leitete die neuere Kunst zuerst auf die vielseitigste Beobachtung menschlicher Verhältnisse, auf Darstellung nicht bloß des Ernsten und Großartigen, auch des Launigen und Gemüthlichen, welches die ältesten Christen ganz ausschlossen. Hätten nun seine Zeitgenossen und Nachfolger diese Richtung mit einiger Consequenz verfolgt, so würde die neuere Kunst wohl um ein Jahrhundert früher ihre Darstellung bis zum Vollendeten durchgebildet haben. — Indeß verfiel man vornehmlich zu Florenz, eben weil man dort in einer blinden Verehrung des Giotto befangen war, nach einigen nicht aufgemunterten Versuchen, vornehmlich den Köpfen mehr Charakter und innere Ausbildung zu geben, in eine gewisse platte und fertige Nachahmung der giottesken Manier, welche damals für lange Zeit dem Haufen genügte und der Mittelmäßigkeit leicht fiel.

Schon Vasari, der im Grunde seines Herzens, wie so viele ihm gelegentlich entschlüpfende Aeußerungen verrathen, die alten Maler sämmtlich gering schätzte und nur vermöge seiner regen Phantasie zu Lobpreisungen sich begeisterte, welche nicht selten enthusiastisch zu seyn scheinen und Viele getäuscht und verführt haben, unterschied unter den Künstlern des vierzehnten Jahrhundertes, deren Namen ihm bekannt geworden, deren Lebensbeschreibungen er theils aus abgerissenen, nicht immer wohlbeglaubigten Thatsachen, theils aus eigenen Einbildungen zusammenleimte, die ausgezeichnet geistreichen nirgend mit hinreichender Schärfe von den mittelmäßigen und ganz geistlosen. In noch neuerer Zeit hat Lanzi aus allen Winkeln Italiens von bezeichneten Bildern, oder, mit Hülfe der Localscribenten, aus urkundlichen Nachrichten eine ganz unermeßliche Menge von Künstlernamen zusammengelesen, unter denen unsäglich viele mittelmäßige, oder ganz schlechte und der Vergessenheit würdige in seinem Buche wohl so viel Raum einnehmen, als selbst die größesten und herrlichsten. Da nun die Geschichte Namen und Jahreszahlen einleuchtend nicht ihrer selbst willen aufzeichnet, sondern nur, um vermöge derselben einflußreiche Begebenheiten und große Persönlichkeiten zu unterscheiden und möglichen Verwirrungen in der Entwickelung des wirklich Wichtigen vorzubeugen: so wird eine solche Vermengung und gänzliche Gleichstellung des Bedeutenden und ganz Unwichtigen der Geschichte, ja selbst der Kunstliebe Nachtheil bringen, indem sie, von stets verderblicher Nachahmung abgesehen, auch Sammlungen veranlaßt, welche, nach

vorübergehender Befriedigung der Curiosität, zuletzt ermüden und abschrecken. Es wird daher nöthig seyn, diejenigen unter den Nachfolgern des Giotto, welche über dessen beschränkte und conventionelle Darstellung hinausgestrebt und eben hierin ein eigenthümliches Wollen dargelegt haben, jener sie herabwürdigenden Gleichstellung mit ihren geistloseren Zeitgenossen zu entreißen. Indeß bewahrten die großen toscanischen Malerschulen dieses Zeitalters, die florentinische und sienesische, eine so ausgesprochene Eigenthümlichkeit der Manier und Geistesart, daß wir das Ausgezeichnete der einen und anderen nicht wohl gemeinschaftlich, sondern jedes für sich werden betrachten müssen.

Florentiner

Taddeo di Gaddo

Ghiberti[1]) erwähnt verschiedener Malereyen dieses Künstlers, welche nicht mehr vorhanden sind; unter diesen bezeichnet er die ehemalige Altartafel der Servitenkirche zu Florenz als eines der besten Gemälde, welche ihm jemals vorgekommen waren. Auch ein Wunder des heiligen Franz an einer Mauer der Minoritenkirche schien ihm voll Handlung und Leben zu seyn. Also ward dieser Kenner, ungeachtet seines allgemeinen Vorurtheiles für den Stifter der neuen italienischen Manier, doch wohl einmal von den Fortschritten und Vorzügen des Schülers zur Bewunderung und Anerkennung hingerissen.

Unter den Gemälden, welche gegenwärtig dem Taddeo beygelegt werden, sind nur solche ganz zuverlässig, welche Aufschriften tragen, gleich einigen Hausaltärchen, deren eines in der ehemals dem bekannten Kunstfreunde, Herrn Solly, gehörenden, nunmehr königlich preußischen Sammlung, zwar von Lampenrauch geschwärzt, doch wohl erhalten ist[2]). In solchen Bildern zeigt sich Taddeo dem Giotto um Vieles ähnlicher, als seine übrigen Zeitgenossen; doch bediente er sich in seinen Malereyen a tempera einer zäheren Bindung, wie daraus erhellt, daß seine Lichter mehr Körper und einen höheren Glanz haben; auch hatte er, in Vergleichung jener beurkundeten Tafel des Giotto, sein Profil schon ungleich mehr durchgebildet, die Augen mehr auseinandergerückt, die Nase etwas mehr ausgeladen, den Umriß der Kinnlade erweitert und zierlicher ausgerundet, Verbesserungen, welche in Ansehung seines lebhaften Gefühles für weibliche Anmuth eben ihm besonders nahe lagen.

Diesen Charakteren begegnen wir auch in jenen Malereyen an einer Seitenwand der mehrgedachten Kappelle Baroncelli der Kirche sta Croce, welche schon

[1]) Cod. cit. f. 8. — [2]) Es hat die Unterschrift: Anno Domini 1334. Mensis Septembris. Thadeus me fecit.

Vasari, es ist unbekannt, ob aus historischen Gründen, oder nach einem allgemeinen Kennergefühle, unter den wichtigeren Werken des Taddeo di Gaddo aufzählt. Diese Wand enthält in fünf Abtheilungen sechs Handlungen aus jener fabelhaften Madonnengeschichte, welche, obwohl die Kirche sie verwirft, in älteren Zeiten häufig dargestellt wurde. In der oberen Abtheilung, unter dem gothischen Bogen, zeigt sich ein feiner Hirt, welcher, während seine Schaafe aus einer Quelle trinken, auf seiner Flöte Griffe zu versuchen scheint; in den unteren Mutter Anna, welche ihren zurückkehrenden Gatten mit anmuthiger Herzlichkeit umarmt; zur Seite die Geburt der Madonna, wo das Kosen der Weiber mit der Neugeborenen unübertrefflich ausgedrückt ist. Alle diese naive und anmuthvolle Züge vereinigen sich in der freylich sehr beschädigten Trauung der Jungfrau mit Bewegung und größerer Abwechselung der Gesichtszüge. Vielleicht ist dieses Werk unter den noch erhaltenen Proben seines Talentes die schönste.

Das andere, von diesem in Auffassung und Manier himmelweit abweichende Leben der Jungfrau in der Altarnische der Sacristey, galt dem Vasari, welcher indeß nur den Gegenstand der gegenüberliegenden Wand näher bezeichnet, ebenfalls für eine Arbeit des Taddeo. Sie dürfte indeß neuer seyn, weil sie bey weniger Einfachheit des Sinnes mehr Geschicklichkeit in der Handhabung zeigt. Auf dem Altare ist ein viel neueres Bild mit der Jahreszahl 1378., welches mit jenen Mauergemälden zugleich beschafft seyn dürfte[1]). — Das Chor in s. Francesco zu Pisa, in welchem Vasari die Inschrift: Taddeus Gaddus (?) de Florentia etc. 1342. will gelesen haben, ist an den Wänden überweißt; die noch vorhandenen Gemälde der Decke sind aber so übel zugerichtet, daß man auch diese als verloren betrachten darf. In den allegorischen Gemälden der linken Seitenwand im Kapitel des Klosters sta Maria novella erkennt man wohl den allgemeinen Entwurf, dessen Bau und Anordnung mich nicht befriedigte, die Elemente der Allegorie, welche der damaligen Schulgelehrsamkeit und sicher nicht dem Künstler angehören; hingegen unterlag das eigentlich Malerische der Ausführung den Reinigungen und Wiederherstellungen ungleich mehr, als die gegenüberliegende Wand, welche Vasari dem Simon Martini beylegt. Dessenungeachtet glaubte ich in jenen halberloschenen Malereyen, welche für die Arbeit des Taddeo gelten, mehr gewaltsame Wendungen, mehr Ungleichheiten in den Verhältnissen wahrzunehmen, als in den früher bezeichneten Werken. In der Decke dieses Saales, welche Vasari ebenfalls unserm Florentiner beymißt, mehren sich diese Flüchtigkeiten und Versehen ins Unendliche; weßhalb

[1]) Ueber den späten Bau dieser Sacristey ist Richa, delle chiese di Fir. etc. sta Croce, einzusehn.

ich Bedenken trage, eine Angabe zu unterschreiben, für welche Vasari der einzige Bürge ist. — Hingegen dürfte eine schöne Federzeichnung in der Sammlung der öffentlichen Gallerie zu Florenz (cartella degli antichi), welche dort für Agnolo Gaddi gilt, in Ansehung ihrer straff angezogenen Falten, ihrer stätigen Proportion, wie vornehmlich ihrer schönen, anmuthvollen Köpfe, wahrscheinlicher unserem Taddeo angehören.

Dieser Künstler legte sich, wie die meisten Maler seiner Zeit, auch auf die Baukunst; er soll die alte Brücke zu Florenz nach der Ueberschwemmung von 1333. wiederhergestellt haben, und ward in der Folge sicher zu den Berathungen der Domverwaltung gerufen. Aus derselben Quelle lernen wir, daß er nicht, wie Vasari mit gewohntem Leichtsinn annimmt, im Jahre 1350. gestorben sey; denn es ward ihm noch im Jahre 1366. Aug. 20. eine Arbeit behuf des Dombaues aufgetragen[1]).

Giottino

Unter den Werken des Tommaso, gemeinhin Giottino, deren Ghiberti erwähnt, erhielt sich die Kappelle Bardi zur äußersten Linken des Chores von sta Croce zu Florenz, worin Darstellungen aus der Legende des Silvester und anderer Heiligen, bis auf unsere Zeit hinab in sehr gutem Stande. Sie rechtfertigt die Lobsprüche, welche Ghiberti und Vasari diesem Künstler ertheilt haben; die Wunderbegebenheiten sind glücklich ausgedrückt; die Heiligen haben Ernst und Würde genug, um das nöthige Zutrauen zu erwecken, der Haufen aber zeigt so viel Spannung, Zweifel, Zuversicht, Erstaunen, als irgend bey solchen Ereignissen vorauszusetzen ist.

In der Ausführung dieser Mauergemälde glaubte ich bey wiederholter Betrachtung wahrzunehmen, daß Giottino sich ernstlich bemüht habe, die gleichmäßig gedrängte und lebendige Anordnung, die breiten, unburchschnittenen Lichtmassen des Giotto nicht allein beyzubehalten, vielmehr sie weiterzubilden. Sichtlich war er bereits tiefer in die Gesetze der Erscheinung eingedrungen, kannte er bereits, wie glückliche Wendungen der Arme und Häupter darlegen, die menschliche Gestalt ungleich besser, als Giotto und selbst als Taddeo, der jenen wohl in der Anmuth übertrifft, doch in der Zeichnung, im Charakter, im Ausdruck ernster und feyerlicher Stimmungen, weit hinter ihm zurückgeblieben ist.

Diese Mauergemälde möchten mehr, als irgend andere unter den noch vorhandenen Denkmalen der Malerey des vierzehnten Jahrhundertes für das Vorbild jener ernsten Auffassung und gehaltenen Darstellung heiliger Handlungen

[1]) Arch. dell' op. del Duomo di Fir. liber stanziamentorum mei Iohannis not. de 1363. = 1396. fo. 71. — Lanzi sto. pitt. sc. Fior. Ep. 1. verfolgte ihn nur bis 1352.

gelten dürfen, welche Masaccio nach langer Unterbrechung wiederum in Anregung gebracht und auf einige seiner Nachfolger verpflanzt hat. — Was Giottino, wenn Vasari uns nicht etwa irre leitet, zu Asisi gemalt hat, ist noch immer in erträglichem Stande vorhanden; das Chor indeß, in welchem sein Zeitgenoß Stefano gemalt haben soll, ist gänzlich erneut worden; wie ich denn überhaupt von letzterem, den Ghiberti und Vasari loben, nichts Sicheres gesehn, daher mich alles Urtheils enthalte.

Giovanni da Melano

Dieser bisher nicht genug gewürdigte Künstler war, wie uns Vasari erzählt, der Schüler, oder Geselle des Taddeo Gaddi, dem er wirklich in der Anmuth der Gebehrde und Schönheit des Charakters verwandt ist. Indeß entwickelte er in seinen ausnehmend vollendeten Bildern eine so weit über andere Leistungen seines Zeitalters hinausgehende Annehmlichkeit der Manier und Ausbildung der Form, daß nur aus dem Vorurtheile für Giotto, zum Theil vielleicht selbst aus der gewerbsmäßigen Richtung der alten toscanischen Maler zu erklären ist, daß er unter seinen Zeitgenossen keine Nachfolge und selbst, wie das Stillschweigen des Ghiberti anzudeuten scheint[1]), nicht einmal die gehörige Anerkennung gefunden.

Vasari nennt ihn an einer Stelle zu Ende des Lebens des Taddeo Gaddi, Giovanni Milanese, und läßt ihn später nach seiner Vaterstadt Mayland zurückgehn, um dort sein Leben zu beschließen; er deutete demnach den zweyten und abhängigen Namen nicht, wie es näher liegt, auf den Vater, sondern auf die Vaterstadt. Seine Deutung erhält durch die Inschrift einer kleinen Tafel Wahrscheinlichkeit, welche vor einigen Jahren in der Gallerie der florentinischen Academie, vielmehr im Magazin derselben, im Kloster sta Caterina (sala delle macchine) gezeigt wurde. Am Sockel dieses Gemäldes lieset man in zierlich auf rothem Grunde mit Gold gezeichneten, gothischen Buchstaben:

Jo Giovanni da Melano depinsi questa tavola in MCCCLXV.

Das Wörtchen da (aus, von-her) läßt sich nach der Regel allerdings nur auf das Vaterland des Künstlers deuten; doch ist andererseits zu erwägen, daß Melano und Milano auch persönliche Namen sind, die Künstler aber, besonders zu jener Zeit, die Sprache meist ziemlich willkührlich behandelt haben.

Wäre es ausgemacht, daß Giovanni aus Mayland gebürtig war, so würde ich geneigt seyn, die Vollendung und Zierlichkeit seiner Manier aus einer mög-

[1]) Er beschließt (Cod. cit. fo. 8. a. t.) seinen Bericht von den florentinischen Malern mit den Worten: fu nella nostra città molti altri pittori, che per egregj sarebbon posti; a me non pare porgli fra costoro.

lichen Berührung mit den niederdeutschen Malern des vierzehnten Jahrhundertes abzuleiten, welche, da Johannes und Hubert van Eyck aus ihren Schulen hervorgegangen sind, höchst wahrscheinlich schon damals die gleichzeitigen Italiener in technischen Vorzügen übertroffen haben [1]).

Die Tafel mit der angeführten Inschrift enthält einen todten Christus, den Maria und Magdalena unterstützen, im Grunde Johannes, den der Nimbus der vorderen Figuren fast verdeckt. Die Ausbildung des Nackten der bis an die Kniee sichtbaren Gestalt des Heilandes, wie auch der Köpfe in den übrigen Figuren, übertrifft jede billige Erwartung so weit, daß man auf Uebermalung des Bildes durch eine gute Hand des funfzehnten Jahrhundertes schließen dürfte, wenn dessen zarte, fein ausgestrichelte Behandlung weniger aus einem Gusse, wenn nicht dieselbe Manier auch einer anderen noch vorhandenen Malerey eigenthümlich wäre, welche Vasari dem Giovanni da Milano beymißt und mit verdientem Lobe belegt.

Diese, das alte Altargemälde der Klosterkirche Ognisanti (der Observanten), befindet sich gegenwärtig auf einem vernachlässigten Seitenaltare des Kreuzschiffes; es ist bey dieser Versetzung offenbar zerstückt und verkleinert worden. Die Oberfläche der erhaltenen Stücke blieb indeß unberührt; sie zeigt überall dieselbe zarte Beendigung durch häufige, sich schräg durchkreuzende Striche; eine Manier, welche die florentinische Schule seit Giotto mit einer bequemeren,

---

[1]) Allerdings sind die Vorgänger jener größesten Maler ihrer Zeit fast unbekannt. Die ältesten Denkmale sind durch die lebhafte Betriebsamkeit der Künstler des funfzehnten und sechzehnten Jahrhundertes beynahe verdrängt worden, oder durch den Bildersturm und durch den flandrischen Krieg, oder selbst durch die historische Barbarey der beiden letztverflossenen Jahrhunderte. Indeß möchten die miniirten Handschriften hier, wie in der byzantinischen Kunstgeschichte, aushelfen können. — In der öffentlichen Bibliothek zu Hamburg wird eine solche, wie ich höre, aus dem Nachlasse eines Churfürsten von Cölln erstandene Handschrift aufbewahrt, welche viele gute Miniaturgemälde enthält, in denen bey einiger Spur der Beachtung byzantinischer Vorbilder und der Fortpflanzung byzantinischer Handgriffe, doch schon viel eigene Beachtung des Lebens, viel eigener Geist dargelegt ist. Diese Handschrift dürfte, hinsichtlich ihrer schon ausgebildeten, doch regelmäßigen und unverzierten gothischen Züge nicht älter, als das Jahr 1250. nicht viel neuer, als das Jahr 1350. seyn können. Die nähere Untersuchung und Bekanntmachung dieser kunsthistorischen Merkwürdigkeit wird den gelehrten Aufsehern jener trefflichen Sammlung zukommen. — Auch auf der königlichen Bibliothek zu Copenhagen wurden mir verzierte Handschriften gezeigt, welche dienen könnten, die Verbreitung byzantinischer Anregungen in die Rhein- und Scheldegegenden, von dort aus auch über England hin, in ein besseres Licht zu setzen. — Wahrscheinlich traf diese Begebenheit mit jener (Abhdl. VII.) in Italien nachgewiesenen Umwandlung der malerischen Manieren zusammen und stand, wie jene, mit der fränkischen Plünderung Constantinopels in enger Verbindung.

flüssigeren vertauscht, doch im funfzehnten Jahrhunderte, vielleicht nicht ohne alle Berücksichtigung der Arbeiten des Giovanni da Milano von Neuem ergriffen hat.

Die noch vorhandenen Abtheilungen dieser Tafel enthalten von der Linken zur Rechten, die erste, zwey weibliche Heilige, deren sehnsuchtsvoller Blick an jene kleineren Figuren des oben bezeichneten Bildes erinnert; sie haben mehr Anmuth, als Schönheit der Form; ihre Gewänder sind wohl gelegt und bis auf die reichen Säume mit größtem Fleiße ausgeführt. Bewundernswerth sind die beiden Heiligen der zweyten Abtheilung, Stephanus und Laurentius, in deren etwas individuellen Köpfen eine Ausbildung des Einzelnen, eine Ruhe, Heiterkeit und Einfalt des Ausdruckes, welche sogar den Arcagno weit übertrifft. In den nachfolgenden Figuren, dem Täufer und dem Apostel Paulus, erreichen die Köpfe, bey gleichem Fleiße der Ausführung, doch nicht so ganz den Werth der vorangehenden; obwohl die Hand des Johannes, welche nach dem fehlenden Mittelstücke hindeutet, mehr Beobachtung der Natur und reifere Formenkenntniß verräth, als man bey einem so alten Maler vorauszusetzen berechtigt ist; wie denn auch das Gewand und der profilirte Fuß derselben Figur alle billige Erwartungen übertrifft. Ferner enthält dieses Gemälde s. Petrus, s. Antonius Abbas, eine vortreffliche Figur des heiligen Jacob und einen heiligen Pabst, vielleicht s. Silvester. Diese Gestalten, welche sämmtlich beynahe zwey Drittheile, oder doch mehr als die Hälfte der natürlichen Größe erreichen, ruhen auf einer Altarstaffel, welche die zwölf Apostel und viele andere Heilige in kleineren Ausmessungen, doch nicht minder glücklich und in der zierlichsten Manier vor den Sinn stellen.

Indeß ist unter den Werken, welche Vasari dem Giovanni beymißt, das erheblichste und ausgedehnteste jenes Leben der Jungfrau an dem Gewölbe des Kreuzschiffes zur Rechten des heiligen Grabes in der unteren Kirche des heiligen Franz zu Asisi. Diese Arbeit nimmt in ihrer Art eine gleich hohe Stellung ein, als jene Tafeln unter den Temperagemälden ihrer Zeit, stimmt zudem zu allen Eigenthümlichkeiten, welche wir eben hervorgehoben haben, weßhalb ich hier kein Bedenken trage, dem Vasari zu folgen. Die einzelnen Darstellungen nehmen, von unten nach oben, folgende Ordnung ein.

Die Anbetung der Könige; der schönen Jungfrau stehen zwey Engel zur Seite; der älteste der Könige küßt die Füße des Heilandes; die anderen treten mit würdevoller Ehrfurcht heran. Dieses Bild hat offenbar der umbrischen Schule und wenigstens mittelbar selbst dem Raphael vorgeleuchtet.

Der Priester giebt der Jungfrau das Kind zurück; die Mutter strecket ihm die Arme entgegen, während das wieder eingewickelte Kind sie freundlich an=

blickt. Vergleichen wir das feinsinnige Umgehen des Gegenstandes, der Beschneidung, mit den üblichen unmittelbaren Darstellungen desselben, so wird Giovanni im Vortheil stehn.

Der Gruß der Elisabeth, fast wie jener des Tabdeo Gaddi, doch in den Hauptfiguren mehr Stärke des Affectes.

Die Geburt Christi, ganz die herkömmliche Zusammenstellung; doch sind die Hirten hier auf denselben Plan gestellt.

Die Flucht nach Aegypten; in dieser in den ältesten Zeiten sehr seltenen Vorstellung, scheint der Künstler seinen eigenen Eingebungen gefolgt zu seyn, die ihn hier sehr glücklich geleitet haben. Der Esel ist überraschend wohl gezeichnet und ausgeführt, Joseph schön bewegt und gewandet. Der trefflichen Madonnengestalt folgt eine Magd mit Geräth und ein Knecht, der die Hand auf die Gruppe des Esels legt.

Der Kindermord; dieser Gegenstand lag offenbar an sich selbst außerhalb der Richtung und Kraft unseres Meisters. Er nutzte dessen Motive zu anmuthigen Bewegungen und Stellungen.

Christus im Tempel unter den Schriftgelehrten; die Figuren sind unter einem hohen gothischen Dome einfach und regelmäßig vertheilt.

In dem achten, durch eine eingebrochene Seitenthüre verkleinerten Gemälde scheinen Joseph und Maria mit dem jungen Christus aus Jerusalem heimzukehren. Sie haben ihn in der Mitte und Joseph hält ihn bey der Hand, als wenn er fürchtete, ihn von neuem zu verlieren. Das Bild möchte durch das Brechen der Mauer gelitten haben und theilweis ergänzt seyn. Ein neuntes zur Hälfte von der Orgel verdecktes Bild, gehört zur selben Folge. Man sieht in den unverdeckten Theilen eine herrliche Weibergruppe und einige Priester vor einem zierlichen gothischen Bau; es dürfte die Trauung Josephs und der Jungfrau darstellen.

Alle diese Gemälde zeigen eine Weichheit der Behandlung, eine Ausbildung der Form, welche kein anderer Künstler derselben Zeit jemals erreicht hat; weßhalb zu verwundern ist, daß Giovanni bisher von alten und neueren Schriftstellern unter die abhängigen und untergeordneten Meister gestellt worden, da ihm doch der Ruhm gebührt, seiner Zeit vorangeeilt zu seyn. — Wie viel häufiger würde von ihm die Rede seyn, hätte Vasari so viel von ihm gewußt, als er bedurfte, um eine Lebensbeschreibung zu machen.

Andrea di Cione, genannt l'Arcagnuolo

Wenn Gegenwart und Nachwelt den Verdiensten des Giovanni da Milano bis jetzt nicht ganz die Anerkennung gewährte, welche sie fodern; so ward da-

hingegen die Ueberlegenheit des Malers, Bildners und Architecten Arcagnuolo von jeher verehrt und gepriesen, weßhalb ich seine noch vorhandenen Werke als bekannt voraussetzen und hier nur flüchtig berühren will. Die großen, schönen, in die Augen fallenden Bauwerke dieses Künstlers, die, loggia de' Lanzi, die Kirche und das Magazin Orsanmichele, haben, wie es scheint, sein Andenken zu allen Zeiten wach gehalten. Das reiche Tabernakel der Jungfrau in Orto san Michele, die schöne Tafel eines Seitenaltares der Kirche sta Maria novella, sind beide mit dem Namen des Künstlers und dem Jahre der Vollendung bezeichnet, befinden sich zudem an besuchten und zugänglichen Orten, so daß auf alle Weise für die ununterbrochene Fortpflanzung seines Ruhmes gesorgt war. Dieser Anerkennung ungeachtet war man nur selten darauf bedacht, seine Geschichte zu berichtigen, oder zu erweitern. Nicht einmal über seinen Beynamen, den die mehr benutzte Abschrift der Kunstgeschichte des Ghiberti zu Orcagna, Vasari sogar zu Orgagna verstümmelt hatte, war man seither ins Klare gekommen. Baldinucci[1]) verwarf die Schreibart des Vasari, weil er, wenn er anders richtig gesehn, in einem Originalcontracte des Künstlers und in den Handschriften der Novellen des Sacchetti überall Orcagna gefunden. Allerdings ist dieses richtiger, dessenungeachtet bereits eine Verstümmelung des wahren Namens, welche vielleicht schon zur Lebenszeit des Künstlers eingerissen war. Unter allen Umständen sind die Ableitungen, welche Baldinucci versucht hat, eben so müssig, als sie an sich selbst gezwungen sind. Der wahre Beyname des Künstlers lautet: l'Arcagnuolo; dieser ward in Schriften und Urkunden häufig zu Ende abgekürzt und bisweilen mit dem Artikel zusammengezogen, und daher entstand, daß man in der Folge die Grundform aus den Augen verloren und nur die Verstümmelung beybehalten hat.

Ich will die Protocolle, in welchen unser Arcagnuolo erscheint, theils abgekürzt und theils in ihrer ganzen Länge mittheilen[2]), sowohl weil sie die damals bey großen Bauwerken übliche Geschäftsführung versinnlichen, als auch, weil sie ins Licht stellen, wie wenig man bisher bemüht gewesen, die neuere Kunsthistorie umständlich zu begründen. Denn sicher benutzte unter so vielen Gelehrten, welche seit Vasari kunsthistorische Forschungen angestellt haben, kein einziger das bequeme und zugängliche Archiv der florentinischen Domverwaltung, weil man sonst diese breiten Protocolle nicht hätte so ganz übersehen können, welche die Ableitungen des Baldinucci aufheben und ganz überflüssig machen, ihrer, wie bisher in allen Kunstbüchern geschehen[3]), billigend oder verwerfend zu erwähnen. Wie Della Valle das Domarchiv zu Siena, welches er nie mit eigenen Augen

[1]) Decen. VI. s. 2. p. 64. — [2]) S. Belege, No. I. — [3]) Noch in Nicolini's Elogio d'Orgagna, welches vor wenigen Jahren ausgegeben worden.

angesehn, so citirte auch Baldinucci (in der Folge auch Richa) hie und da einige der Bücher des florentinischen, wenn ich nicht irre, an einer Stelle sogar dasselbe, welches ihn, hätte er selbst, oder sein Beauftragter das Buch nur ganz durchlesen wollen, alles unnützen Kopfbrechens über den Namen Orcagna würde überhoben haben. Auf diese Veranlassung bemerke ich, daß bey urkundlichen Forschungen aller Art ein bloßes Blättern und verstreutes Nachsuchen nur etwa dahin führt, den Leser zu verblenden; daß man nach Maßgabe des Gegenstandes der Untersuchung Classe für Classe, Blatt für Blatt, die Feder stets in der Hand durchgehen muß, um sich selbst und Anderen die Zuversicht zu schaffen, daß man alles Vorhandene erschöpft habe. Sollte die neuere Kunstgeschichte jemals aus dem Novellenhaften und Halbwahren, welches ihr Stifter derselben mitgetheilt, zu geschichtlicher Aechtheit und Würde sich erheben wollen, so dürften Viele gemeinschaftlich daran arbeiten und alle erreichbare Archive, deren in Italien unermeßlich viele, Schritt für Schritt durchgehen und bey diesem Geschäfte sich gegenseitig die Hand reichen. Doch wird Solches nicht sobald geschehen, da es leichter, vielleicht auch belohnender ist, den Vasari und andere noch Neuere als Quellen anzusehn und ohne Bedenklichkeiten sie abzuschreiben. Aus der Störung die ich in dieses behagliche Geschäft gebracht, erkläre ich mir die verdeckten Angriffe auf Quellenstudien, deren einige Kunstscribenten mich neuerlich gewürdigt haben.

Sieneser

Simone di Martino und Lippo di Memmo

Das Beyspiel des Giotto, wenn nicht wahrscheinlicher ein allgemeiner Hang damaliger Zeitgenossen, lenkte auch die sienesische Schule, wenigstens ihre bekanntesten Meister, von der Nachbildung und Vervollkommnung altchristlicher Typen zur Beschauung und mehrseitigen Auffassung des Lebens hinüber. Die Verehrung des heiligen Franz, seiner berühmteren Genossen und anderer gleich neuer Heiligen führte, da ihre Lebensereignisse so frisch und noch umständlich bekannt waren, nothwendig zur vielseitigsten Auffassung menschlicher Verhältnisse, welche selbst die Lebenssitten der Ungläubigen nicht ausschlossen, insofern solche die Macht und Wunderkraft des Glaubens gelegentlich erprobt hatten.

Dieser neuen Richtung brach unter den Sienesern unser Simon die Bahn, wie Giotto unter den Florentinern. Vasari macht ihn indeß zu einem Schüler des letzten, was die Sieneser mit allem Rechte abgelehnt haben. Was ihn auch dazu bestimmen mochte, so war es doch gewiß nicht jene Handschrift des Lorenzo Ghiberti, welcher seine Nachrichten von Simons Werken mit folgenden

Worten anhebt: „Meister Simon war ein sehr ausgezeichneter Maler; die sienesischen Künstler halten ihn für den Besten ihrer Schule; mir schien Ambruogio Lorenzetti kunstreicher zu seyn, als alle übrigen." Da er nun überhaupt, wie ich bereits erinnert habe[1]), die sienesische und florentinische Schule als völlig getrennt und jede für sich betrachtete, so hielt er den Simon, dessen Meister er nicht nennt, sicher für einen Sprößling der sienesischen, um so mehr, da er von den Florentinern, Stefano, Maso, Taddeo, jedesmal anzeigt, daß sie bey Giotto gelernt haben. Die Eigenthümlichkeit der sienesischen Schule, welche während des vierzehnten Jahrhundertes noch immer sehr Vieles aus der griechischen Malart beybehalten hat, in welcher bis auf Taddeo di Bartolo und später die Charaktere und Darstellungen der neugriechischen Malerey nie so ganz in Vergessenheit gekommen sind, mußte dem künstlerischen Scharfblick des Ghiberti auffallen, zumal da es ihm, der eine längere Zeit in Siena gearbeitet hatte, nicht an Lust, Zeit und Gelegenheit gefehlt, beide Schulen gegenseitig zu vergleichen. Zudem behauptete Siena, wiewohl schon im Sinken, doch zu Ghiberti's Zeit noch immer eine selbstständige, Achtung gebietende Stellung, weßhalb es diesem nicht, wie späterhin dem Vasari, in den Sinn kam, die ganze, höchst eigenthümliche und, wie wir gesehn haben, uralte Schule den Florentinern gleichsam unterzustecken. Auch Petrarca betrachtete den Simon als einen selbstständigen Meister, wie theils aus den beiden Gedichten erhellt, deren erstes meisterlich in unsere Sprache übertragen worden, theils auch aus einem seiner Briefe[2]), wo er ihn dem Giotto gleichstellt und beide gemeinschaftlich für die größesten Maler erklärt, welche ihm bekannt geworden; was übrigens ihre Zeitgenossen nicht betheiligt, da Petrarca durch seine äußere Lage verhindert wurde, alle Fortschritte und Leistungen der toscanischen Künstler seiner Zeit zu sehn und gegenseitig zu vergleichen. Endlich war Simon kein Nachfolger, sondern ein Zeitgenosse des Giotto; denn er starb bald nach ihm im Jahre 1344.[3]), und beschloß sein Leben sicher nicht in der ersten Blüthe der Jahre, da er zahlreiche und große Werke vollbracht hat, selbst, wenn ein Theil dessen, so Vasari ihm beygemessen, wie ich fürchte, von anderer Hand gemalt seyn sollte.

---

[1]) S. Abhdl. VIII. — [2]) Vasari bedient sich in seinem Leben Giotto's der eigenen Worte des Petrarca, ohne sie in obiger Beziehung hinreichend zu wägen. — [3]) S. Della Valle, in der sienesischen Ausgabe des Vasari, To. II. p. 215. Ich habe der Quellen, auf welche er sich bezieht, nicht habhaft werden können. Doch fand ich im Archiv der Riformagioni in einem Auszuge des libro nero da 1336. = 1596., der Sacristey der Kirche s. Domenico zu Siena, desselben, auf welches DV. sich bezieht: **1344.** Maestro Simone di Martino pittore. 4. Aug. Also wird jene Angabe im Ganzen richtig seyn.

Indeß hatte Vasari das Leben dieses Künstlers überhaupt mit besonderer Nachlässigkeit vorgearbeitet; nicht einmal seinen Namen hatte er recht erkundet, was doch nicht so gar schwierig war, da Simon sich verschiedentlich unter seinen Werken genannt hat und zudem in den sienesischen Archiven nicht selten vorkommt. Vielleicht hatte Vasari irgend eine der Tafeln gesehn, welche Simon mit seinem Gehülfen Lippo di Memmo gemeinschaftlich gemalt und bezeichnet hat, die Inschrift aber nur flüchtig gelesen und nicht an der Stelle aufgezeichnet; oder es verleitete ihn die mehrberührte Abschrift der Bemerkungen des Ghiberti, welche an dieser Stelle zweifelhaft ist[1]), jene Maler für Brüder, also für Söhne eines Vaters zu halten. Indeß, wie es immer gekommen seyn möge, so ist es doch unter allen Umständen falsch, wenn er uns versichert, daß unter den Tafeln des Simon geschrieben stehe:

Simonis Memmi Senensis opus.

Denn es sind noch immer einige Gemälde mit der Aufschrift dieses Künstlers vorhanden, welche bey Della Valle einzusehen, unter denen die Verkündigte, welche Lanzi ihres urkundlichen Werthes willen in die florentinische Gallerie befördert hat, besonders geeignet ist, die Frage ganz zu beseitigen. Auf dem Sockel dieses Bildes lieset man:

SIMON. MARTINI. ET. LIPPVS. MEMMI. DE. SENIS. ME. PINCXERVNT. ANNO. DOMINI. MCCCXXXII, oder XXXIII.; denn diese letzte Ziffer ist verstümmelt[2]).

Unter keinem anderen Namen findet er sich in den sienesischen Archiven, aus denen ich einige theils minder beachtete Stellen, der Bestärkung wegen, unter die Belege dieser Abhandlung aufnehme[3]).

In jener Wiederherstellung der Madonna des großen Saales im öffentlichen Palaste zu Siena unterscheidet man noch immer die Hand des Simon sowohl von den älteren Theilen, als von noch späteren Ausbesserungen. Am unteren Rande des Gemäldes befinden sich Reste von verschiedenen, nicht zusammengehörenden Inschriften. Die erste sagt:

Mille trecento quindici vo . . . . . etc.

---

1) Cod. s. c. fo. 9. a tergo. — Lavorò con esso (Simone) maestro Filippo. Dicono ch'esso fu suo disce fratello. — Man sieht, daß Ghiberti in der Urschrift zwischen discepolo und fratello geschwankt, daß erst der Abschreiber sich für fratello entschieden hatte. — 2) Wenn diese Tafel dieselbe ist, deren DV. in seiner Ausg. des Vasari To. II. p. 205. erwähnt, so würde er die daran befindliche Aufschrift nicht aufmerksam genug gelesen haben. Er setzt das Jahr vorauf, und für pinxerunt, direxerunt; beides ist auf Bildern dieser Epoche zu ungewöhnlich, um wahrscheinlich zu seyn. — 3) S. Belege, II.

Die andere, tiefer belegene:

S . . . A MAN DI SYMONE . . . .

Hier, wie in jener Verkündigten der florentinischen Gallerie, welche leider vor ihrer Aufstellung mit Ungeschick gereinigt und nachgebessert worden, zeigt Simon einen feinen und emsigen Pinsel, welcher a tempera durch viele Lagen sich durchkreuzender Striche, a fresco durch zierlichen Auftrag, seinen Formen Beendigung zu geben sucht, also von der flüssigen, verwaschenden Behandlung des Giotto weit genug abweicht. Allein auch in der Auffassung der Formen und Verhältnisse, wie in der Manier der Anordnung unterscheidet er sich von seinem großen Zeitgenossen. Denn es sind die Verhältnisse des Simon ungleich willkührlicher und gehen, vornehmlich bey verkürzten Gestalten, gar sehr ins Lange; und die Gesichtsformen unterscheiden sich von den giottesken durch größere Fülle und Rundlichkeit der Backen, bey feinen sehr verlängerten Nasen und rundlicheren Umrissen der Augenlieder, welche übrigens gleich denen des Giotto meistens beynahe geschlossen sind.

Diese Merkzeichen fehlen verschiedenen Werken, welche Vasari dem Simon beylegt, namentlich den bekannten Mauergemälden der spanischen Kappelle im Kloster sta Maria novella zu Florenz. Lorenzo Ghiberti, welcher die sienesischen Arbeiten des Simon genau betrachtet hatte und ziemlich umständlich beschreibt, meldet mit keiner Zeile, daß Simon zu Florenz und in dieser Kappelle gemalt habe, was allerdings befremdend ist. Denn es lag ihm nahe, hier ein so großes, in Hinsicht auf Umfang und Reichhaltigkeit jene sienesischen Gemälde weit übertreffendes Werk anzuführen, wenn er es überall für die Arbeit unseres Meisters hielt. Da es demnach höchst wahrscheinlich zu Anfang des funfzehnten Jahrhundertes für die Arbeit irgend eines anderen, gleich so vielen alten, gegenwärtig unbekannten[1]) Malers galt; da Vasari hier schwerlich urkundlichen Nachrichten folgte, welche den Klosterkirchen, was ihre Kunstwerke betrifft, zu fehlen pflegen: so dürfte seine Angabe auf einer bloßen Vermuthung beruhen, welche das minder florentinische Ansehn jener Malereyen mag hervorgerufen haben. Mir scheint dieser Maler derselbe zu seyn, der in der Kappelle der Sacristey in sta Croce die linke Seitenwand mit einigen Festlichkeiten aus der Legende der Jungfrau bemalt hat, welche Vasari für Arbeiten des Taddeo ausgiebt. Gewiß sind sie mit einer größeren Fertigkeit und minder emsig al

---

[1]) Wer die Urkunden der Kunstgeschichte des dreyzehnten und vierzehnten Jahrhundertes eingesehn, weiß, welche Fülle von ganz unbekannten Künstlern daraus hervortritt. Wenn wir die berühmtesten ausnehmen, so folgte Vasari bey den übrigen dem bloßen Zufall, der ihm oft die minder bedeutenden entgegenführte, bessere verhehlte.

fresco[1]) gemalt, als man überhaupt von einem Künstler voraussetzen darf, welcher seine thätige Laufbahn schon im Jahre 1344. beschlossen hat.

Erwägen wir, daß Alles, was Simon für den Hof zu Avignon gemalt hat, längst untergegangen, oder doch verschollen ist; daß auch zu Siena der größere Theil der Arbeiten, welche wir aus dem Ghiberti oder aus alten Contracten und Zahlungen kennen, nicht mehr vorhanden oder doch ungemein beschädigt ist: so werden wir uns bescheiden müssen, aus einigen wenigen beglaubigten Werken seine Manier und Formengebung zu beurtheilen, ohne den ganzen Umfang seines Geistes ermessen zu wollen. Und ich würde nicht gewagt haben, ihn nach so geringen Proben seines Talentes, als mir bekannt geworden, zu den Künstlern zu zählen, welche, gleich dem Giotto, der Beobachtung und Nachbildung des Lebens sich hingegeben, wenn nicht die bekanntesten Sonette des Petrarca bewiesen, daß er bereits versucht, Bildnisse zu zeichnen oder zu malen, welche wenigstens einem schwärmerischen Verliebten genügen konnten[2]).

---

[1]) Fiorillo verwirft diesen Ausdruck und will, daß die Form, a fresco, welche von den neueren italienischen Schriftstellern vorgezogen wird, die einzig richtige sey. — Vasari indeß, den man für einen teste di lingua hält, sagt abwechselnd: al fresco, sul fresco, in fresco, wobey immer, muro, zu suppliren ist. A fresco, hingegen scheint sich nur auf die Handlung des Malens zu beziehn, nicht auf die Beschaffenheit der Mauer, auf welcher gemalt wird, welche doch eigentlich in dieser Manier das Entscheidende ist. Ich fürchte daher, daß die modernen italienischen Schriftsteller hier entweder in einen Gallicism verfallen sind, oder einen Kunstausdruck der Manieristen mißverstanden haben, welche wohl einmal ihr keck und frischweg in Oel malen, Frescomalerey und Malerey a fresco genannt haben. — [2]) Petrarca Son. cit. — Della Valle (lettere Sen. To. II. und sto. del Duomo d'Orvieto) hat über Simon und Lippo viel damals noch Unbekanntes, oder minder Beachtetes zusammengestellt, was meist die Probe hält. Auch Lanzi (sto. pitt. scuola Sen. Ep. 1.) hat einiges Neue, namentlich die Nachweisung einer Miniatur des Simon in einem Codex der Ambrosiana zu Mayland, welcher dem Petrarca gehört haben soll. Aus seiner Schule stammt vielleicht jener treffliche Miniaturmaler, welcher zu Siena im, Arch. delle Riformagioni, das Frontispiz des: Caleffo dell' assunta, groß Fo., mit einer Aufnahme der Madonna in den Himmel geziert hat; er zeichnete sich darauf: Nicholaus ser sozi me pinxit. Die Abschriften dieses Buches sind im Jahre 1335. gemacht, also trifft diese Miniatur mit dem männlichen Alter Meister Simons zusammen. — Die Madonna in weißem, goldgeblümten Gewande, eben wie sie in dieser Darstellung auch bey späteren Sienesern vorzukommen pflegt. Die singenden Engel, welche an Lippo Memmi erinnern, sind besonders schön und schwebend; die Köpfe ausgebildeter als man erwarten sollte. In diesem Archiv giebt es andere Miniaturen von Werth. — Uebrigens ist dem Lanzi und neueren nicht zuzugeben, daß jene Relief-Bildnisse der Laura im Geschmacke des funfzehnten Jahrhundertes ächt seyen, welche bisweilen, ich errathe nicht aus welchem anderen Grunde, als dem des Betruges, mit dem Namen unseres Künstlers bezeichnet worden sind. Raccolta di lettere sulla pitt. scult. ed Architettura, To. V. Lettera LXIII.

Ambruogio und Pietro di Lorenzo oder di Lorenzetto

Diese Künstler, deren Vater in den Urkunden und Aufschriften bald Lorenzo, bald wiederum Lorenzetto genannt wird, waren dem Ansehn nach Brüder[1]). Vasari hat aus Unkunde der Sitten jener Zeit, in welcher die Geschlechtsnamen noch selten und nur in den größeren Familien üblich waren, das Diminutiv Lorenzetto für einen Geschlechtsnamen gehalten, den er indeß nur dem Ambruogio beylegt. Für den Pietro hat er anderweitig gesorgt und ihn Laurati genannt; ein Name, der seine Entstehung wahrscheinlich irgend einer falsch gelesenen Aufschrift verdankt. Indeß ist Alles, was man in dieser Beziehung dem Vasari einwenden könnte, längst schon in größter Breite erörtert worden[2]).

Von den Werken der beiden Lorenzetti haben sich verschiedene bis auf unsere Tage in gutem Stande erhalten; doch ist leider eben das Hauptwerk des Ambruogio untergegangen, welches dem Ghiberti zu einer längeren Beschreibung Stoff gab, ihn zu größerer Lebhaftigkeit hinriß, als ihm gewöhnlich war. Ich will versuchen diese Stelle, welche Vasari zwar benutzt, doch sehr abgekürzt hat, in ihrer eigenthümlichen Manier zu übertragen, weil sie mehr, als irgend anderes dienet, ins Licht zu setzen, daß die Maler des vierzehnten Jahrhundertes von ihren Vorgängern vornehmlich eben durch größere Objectivität sich unterscheiden.

„Die Stadt Siena, hebt Ghiberti an[3]), besaß höchst ausgezeichnete und kunstreiche Meister, unter diesen den Ambruogio Lorenzetti, einen vielgerühmten und höchst eigenthümlichen Maler, welcher, da er der Erfindung sehr mächtig war, sehr viele Werke vollendet hat. Unter anderen malte er bey den Minoriten (zu Siena) eine sehr große, trefflich beendigte historische Darstellung, welche die ganze Wand eines Klosterhofes einnimmt. Hierin sieht man, wie ein Jüngling bey sich beschließet, Mönch zu werden, und darauf eingekleidet wird. Ferner, wie derselbe, schon in den Orden eingetreten, nebst anderen Brüdern desselben mit größter Inbrunst um die Gunst flehet, nach Asien überzugehen, um den Saracenen den christlichen Glauben zu predigen. Ferner, wie sie ab-

---

(Ed. Ro. 1766. p. 141.) erwiedert der Marchese von Mantua dem bekannten Pietro Aretino: Alla parte, che scrivete di Madonna Laura, dicovi ch' ho fatto vedere, se qui in casa ve n'é alcuno, e finora non se n'é trovato. Se vorrò quello, che avete voi, ve ne darò aviso. — Mantuae 1. Jun. 1529. Es scheint demnach, daß solche Bildnisse der Laura schon damals in den italienischen Gemäldesammlungen eine Rubrik bildeten, welche man ausfüllen mußte.

[1]) In einer Aufschrift am Spital zu Siena war vormals nach Pecci, einem achtenswerthen Sammler örtlicher Merkwürdigkeiten, zu lesen: hoc opus fecit Petrus Laurentii et Ambrosius ejus frater 1330. — [2]) S. Della Valle, P. G., Lettere Senesi. Lanzi, sto. pitt. scuola Sen. Ep. I. — [3]) Cod. s. cit. fo. 8. a tergo und fo. 9.

reisen und zum Sultan kommen, die christliche Lehre zu verkünden, worauf dieser sogleich befiehlt, sie an eine Säule zu binden und auszupeitschen. Dort sieht man, wie zwei Schergen sie gehauen haben und nun mit den Ruthen in der Hand, nachdem zwey andere sie abgelöset, sich ausruhen. Ihre Hüte triefen von Schweiß und sie scheinen so ermüdet und athemlos zu seyn, daß es ein Wunder ist, zu sehen, wie der Meister Alles so kunstreich habe ausdrücken können. Umher steht das schaulustige Volk, die Augen fest auf die entkleideten Mönche geheftet; der Sultan aber sitzt auf maurische Weise; und wenn man die mannichfaltigen Gebehrden und Bekleidungen ansieht, so scheint es einem, als wenn die Figuren wirklich lebten.

Ferner sieht man, wie der Sultan das Urtheil spricht, sie an einem Baume aufzuknüpfen; wie sie an einem Baume aufgehängt werden, und wie das gaffende Volk den aufgehängten Mönch ganz offenbar reden und predigen hört. Darauf, wie der Sultan befiehlt, daß man sie enthaupte. Da, wo sie enthauptet werden, sieht man eine große Menge Menschen zu Fuß und zu Pferd, welche zusehen; den Scharfrichter mit gewaffneter Begleitung und Weiber und Männer umher. Und nachdem die Mönche enthauptet sind, erhebt sich ein düsteres Ungewitter mit Donner, Blitz, Hagel und Erdbeben, welches Alles so wohl ausgedrückt ist, daß man den Einsturz des Himmels und der Erde befürchten sollte. Alle haben das Ansehn, mit großer Besorgniß sich zu decken; man sieht Weiber und Männer sich niederwerfen, und ihre Gewande über den Kopf ziehen, und die Bewaffneten ihre Schilder über den Kopf halten, auf denen der Hagel sich sammelt, welcher mit mächtiger Sturmesgewalt auf den Schildern zu prasseln scheint. Auch sieht man die Bäume sich zur Erde neigen, und einige sich spalten, und Jeden glaubt man fliehen zu sehen. Auch sieht man, wie dem Scharfrichter sein Pferd stürzt und ihn im Fallen erschlägt; und dieser Wunder willen ließ sich vieles Volk taufen. Als eine Malerey betrachtet[1]), fügt Ghiberti hinzu, scheint mir diese Darstellung wahrhaft bewundernswerth zu seyn."

Ein anderes, der Richtung nach, dem beschriebenen nahe verwandtes Mauergemälde an einer Seitenwand der Sala delle balestre, im öffentlichen Palaste zu Siena, bestätigt das günstige Urtheil des Ghiberti, indem es auch unseren, in Bezug auf sinnliche Wahrscheinlichkeit verwöhnteren Augen viel Leben und Ausdruck zu besitzen scheint. Der Künstler hat darin das städtische und ländliche Leben schildern wollen; die Hälfte des Bildes nimmt eine innere Ansicht

---

[1]) „— Per una storia picta mi pare una maravigliosa cosa." — Ich denke, daß er ausdrücken wollte: für eine Nachahmung, welche nicht das Wirkliche selbst ist, scheint ꝛc. ꝛc.

der malerischen Stadt Siena ein, in welcher die Gebäude gut charakterisirt, die Straßen und Plätze mit lebendigen Figuren erfüllt sind. Einige betreiben ihr Gewerbe; doch an einer freyeren Stelle tanzen einige Mädchen nach der Handtrommel, in denen der Künstler sein Bestes versucht und viel Anmuth der Miene und Bewegung ausgedrückt hat. Tänze auf offener Gasse gehören zu den Sitten jener Zeit; da sie Gedränge und gegenseitige Beleidigungen der Schaulustigen veranlaßten, haben sie verschiedentlich zu blutigen Partheykämpfen die Loosung gegeben. Außerhalb des Thores sieht man eine reich angebaute Landschaft und Ritter und Damen zu Pferde, welche aufs Land, oder auf die Jagd gehn. Obwohl dieser Theil des Gemäldes etwas leer und die Landschaft minder gelungen ist, als die Ansicht der Stadt, so verdient sie doch um so mehr Aufmerksamkeit, als sie zu den frühesten Versuchen gehört, Feld und Wald und Anbau darzustellen; welche Dinge die meisten Maler dieser Zeit durch übereinkömmliche Zeichen anzudeuten pflegten[1]).

Die anderen Wände dieses Saales enthalten allegorische Malereyen, deren Gegenstand und Zusammenhang gegenwärtig nur an der einen, dem Fenster gegenüberliegenden, zu erkennen ist, da die übrigen beynahe zerstört sind. Allein auch die erhaltene bedurfte, gleich den meisten künstlerischen Andeutungen des Begriffes, der Erklärung durch Wort und Schrift, weßhalb der Künstler folgende Verse an den Rand des Gemäldes setzte:

Questa santa virtù la, dove regge,
Induce ad unità li animi molti.
Et questi acciò riciolti
Un ben comun per lor signor si fanno.

Lo qual per governar suo stato elegge,
Di non tener giammai gli occhj involti
Da lo splendor de' volti
De le virtù, che 'ntorno a lui si stanno.

Per questo con triunfo alui si danno
Censi, tributi e Signorie di terre;
Per questo senza guerre
Seguita poi ogni civile eletto,
Utile, necessario e di diletto.

---

[1]) Ghiberti (cod. cit.) sagt von diesen Malereyen: im öffentlichen Palaste zu Siena malte er den Krieg und den Frieden und das, was zum Frieden gehört, nämlich, wie der Handel mit aller Sicherheit geführt wird. Auch ist die gehörige Anstrengung (storsioni) in den Schlachten. Die letzten sind nicht mehr erkennbar.

Die verschiedenen politischen Tugenden sind jedesmal in einer weiblichen Figur personificirt, welche mit einander auf einer langen mit hoher Lehne versehenen Bank vertheilt sind, zu deren Ende ein höherer Sitz sich erhebt, auf welchem eine männliche Figur in kaiserlichem Ornate, und oberhalb derselben einige fliegende Genien, nach den Beyschriften, Glaube, Liebe, Hoffnung. Die weiblichen Personificationen erklären die Beyschriften: pax, fortitudo, prudentia, magnificentia, temperantia, justitia. Zu den Füßen des Fürsten zwey Genien und in einigem Abstande eine große Menge nach dem Throne aufblickender Bürger.

Die darauf folgende Allegorie ist durch Beschädigung undeutlich geworden. In der Höhe schwebt eine weibliche Figur mit der Ueberschrift: sapientia; sie hält eine Wage über dem Haupte einer anderen, welche die Hände ausbreitet; im Felde

diligite . . . . . judicatis.

Unter diese Figur sitzt eine dritte weibliche Gestalt, deren Gesichtszüge schön, deren Haupt sehr anmuthvoll bewegt ist. Ich vermuthe, daß Ambruogio dieselbe aus Büchergemälden entlehnt hat, welche im Mittelalter so viel Antikes bis auf sehr neue Zeit hinab fortgepflanzt haben. Auch die übrigen Personificationen, besonders der Friede, (eine bequem hingelehnte Figur in weißem, ungegürtetem, faltenreichem Gewande, welche in der rechten einen Kranz und Oelzweig hält) dürften ursprünglich antik seyn. Hingegen gehört die etwas unregelmäßige Anordnung, die Zeichnung der Geräthe, wie endlich auch die Gestalt des Herrschers ganz der Zeit und Erfindung des Künstlers, welcher am Saume dieses Bildes seinen Namen angebracht hat, wie folgt:

AMBROSIUS LAURENTII DE SENIS HIC PINXIT UTRINQUE.

Ich bringe in Erinnerung, daß diese Mauergemälde auf wohlgeglättetem Gypsgrunde a tempera gemalt sind, wie an den Stellen, wo die Farbe durch wiederholtes Herabfegen des Staubes abgeblättert worden, ganz deutlich am Tage liegt. — Vielleicht dient es Einigen zur Beruhigung, zu erfahren, wann diese Gemälde vollbracht und wie sie belohnt worden; hier sind die Zahlungen, welche sich noch vorfinden[1]).

Obwohl nicht ausdrücklich angegeben ist, welche Arbeit jedesmal bezahlt worden; so vermuthe ich doch aus dem Belaufe der Summe, daß die Posten von zehn Goldgulden, welche dem Künstler in den Jahren 1337. und 1338. von Zeit zu Zeit bezahlt worden, das oben beschriebene Gemach angehn, als die größeste unter den Arbeiten welche Ambruogio in diesem Palaste beendigt hat.

---

[1]) S. Belege. III.

Von den verschiedenen Tafeln unseres Meisters, deren Ghiberti mit Lob erwähnt, erhielt sich zu Siena, so weit meine Kunde reicht, nur eine einzige sehr verstümmelte, in einem Raume der Armenschule (scuole regie). Das Hauptbild enthält die Vorstellung im Tempel; die Weiber, welche die Jungfrau umgeben, besonders die Prophetin, sind vortrefflich. Die Aufschrift:

AMBROSIUS. LAURENTII. DE. SENIS. FECIT. HOC. OPUS. ANNO. DOMINI. MCCC. XLII.

Eine Altarstaffel mit allegorischer Darstellung des Weltgerichtes, auf der Treppe desselben Gebäudes, ist offenbar ein Bruchstück desselben Bildes[1]).

Den Bruder des Ambruogio, Pietro di Lorenzo, scheint Ghiberti ganz übersehen und seine Arbeiten mit denen des ersten vermengt zu haben. Wenigstens dürfte die Tafel, welche gegenwärtig in einem Seitengemache der Sacristey des Domes zu Siena (stanza del pilone) aufgehängt ist, zu jenen dreyen gehören, welche Ghiberti dem Ambruogio di Lorenzetto beymißt. Indeß lies't man am Sockel dieses Gemäldes:

PETRUS. LAURENTII. DE. SENIS. ME. PINXIT. A. M. CCC. XLII.

Dieses Gemälde verdient um so mehr beachtet zu werden, weil es das einzige beurkundete Werk dieses Meisters ist, welches so weit meine Kunde reicht, in Toscana sich erhalten hat. Der Gegenstand scheint mir aus dem Leben des Täufers entnommen zu seyn; das mittlere Bild enthält eine Wochenstube, in welcher eine Menge naiver, aus dem Familienleben jener Zeit aufgegriffener Züge verstreut sind. Die Weiber, der Schnitt ihrer Köpfe, selbst die Bekleidung und der Kopfputz erinnert durchhin an jene Malerey des Ambrosius im öffentlichen Palaste; auch unter den beiden zuletzt angeführten Tafeln bestehet die größte Aehnlichkeit der Auffassung und der Manier.

Bey so viel äußerer Aehnlichkeit wage ich nicht, mich zu bestimmen, ob der eine, oder der andere, oder vielleicht beide gemeinschaftlich im campo santo zu Pisa jenes große Feld voll Einsiedler gemalt haben, welches Vasari dem Pietro beymißt. Ohnehin gehört die Erfindung, weder dem einen, noch dem anderen, da Alles auf das genaueste der neugriechischen Darstellung dieser Aufgabe nachgebildet ist.

Vasari rühmt bey Erwähnung eines, wahrscheinlich verschollenen Bildes des Pietro, vielleicht desselben, an welchem er selbst, oder einer seiner Berichtgeber fälschlich, Petrus Laurati de Senis, gelesen[2]), im Vorübergehen die kleinen

---

[1]) Angeblich ist dieses Bild aus san Niccolo in Sasso dahin versetzt worden. Doch vermuthe ich, daß solches zu den Tafeln im Dome gehört, deren Ghiberti erwähnt. — [2]) Oder es verleitete ihn die Aufschrift einer hübschen Tafel der Madonna

Figuren auf dessen Staffel, was in neueren Zeiten veranlaßt hat, dem wackeren, naiven, anmuthigen, lieblich beendigenden Künstler eine Menge häßlicher kleiner Tafeln anderer Sieneser, des Lorenzo di Pietro und Giovanni di Paolo beyzulegen; zweyer Maler, welche um die Mitte des funfzehnten Jahrhundertes gearbeitet haben. Ich warne daher reisende Kunstfreunde, die Manier und Eigenthümlichkeit des Pietro di Lorenzetto nicht etwa nach solchen untergeschobenen Probestücken zu beurtheilen, welche zu Siena sogar in die öffentliche Gallerie sich eingeschlichen haben, wo eine Altarstaffel mit dem Weltgerichte fälschlich dem Ambruogio beygemessen wird, und rathe, vielmehr zu jenem Gemälde des Domes sich zu wenden, welches sie bald überzeugen wird, daß jene geistlosen, dürren und grauenhaften Erzeugnisse, welche zudem den Stempel späterer Zeit tragen, des Pietro völlig unwürdig sind.

In den noch vorhandenen Büchern des Archives der Biccherna erscheint der Name des Pietro eben so selten, als jener seines Bruders häufig darin wiederholt wird. Ich fand ihn nur in den Einnahmen, wo er ein Geringes für die Erlaubniß bezahlt, Waffen zu tragen, oder ein Wappen zu führen.

B. To. 116. anno 1337. fo. 67. a tergo.

Lunedi tre di novenbre.

Anco dal maestro petro Lorenzetti per licenza d'arme senza Tavolaccio.

I. lib. XI. soldi. IX, den.

Hingegen begegnete ich einem Beschlusse der Regierung, den ich aufführen will, weil er das Ansehn unseres Meisters und den Geldwerth seiner Arbeiten in ein sehr günstiges Licht stellt[1]).

Barna

Vasari nennt unseren Künstler Berna, und Lanzi (sienesische Schule I.) erklärt diesen Namen für eine Abkürzung aus Bernardo. Indeß halte ich mich,

---

mit vier Heiligen und kleineren Nebenwerken in der Pfarrkirche von Arezzo, wo: PETRUS LAUREATI HANC PINXIT. DEXTRA SENENSIS. — Doch ist diese Zeile, welcher das Jahr, ja selbst der Raum dafür fehlet, schon deßhalb verdächtig, weil sie wie in einen, nicht vorbedachten, nur zufällig vorhandenen Raum eingezwängt zu seyn scheint und ungleich gezierter ist, als solche Aufschriften gemeiniglich zu seyn pflegen. Da sie nun zudem mit den Urkunden und Aufschriften des Künstlers, welche in dessen Vaterstadt sich vorfinden, ganz unvereinbar ist: so ergiebt sich, daß sie nachgetragen und untergeschoben worden; des Andenkens willen, oder als Ersatz der ursprünglichen, welche man mit dem Sockel zugleich entfernt haben möchte, da es häufig vorkommt, daß alte Bilder neu eingerahmt worden, wie jener Giotto in sta Croce zu Florenz.

[1]) S. Belege. IV.

da der sienesische Dialect geneigt ist, das E in das lautere A umzuwandeln, da jener Name wahrscheinlicher aus einem anderen Taufnamen, z. B. aus dem ebenfalls gewöhnlichen Barnaba verstümmelt ist, an die Schreibart des Ghiberti[1]). Dieser sagt im Verlauf seiner Nachrichten von sienesischen Künstlern: „Es malte zu Florenz ein Meister, Namens Barna, welcher vor vielen anderen den Vorzug verdient, zwey Kappellen in s. Agostino, worin viele Geschichten, unter anderen, wie ein junger Mann in Begleitung eines Mönches, der ihm zuspricht, zur Richtstätte geführt wird; in dieser Figur ist die Todesfurcht vortrefflich ausgedrückt. In san Gimignano (einem Städtchen zur Rechten der Straße von Florenz nach Siena) malte er viele Geschichten aus dem alten Testament; auch zu Cortona giebt es viele Arbeiten von seiner Hand." — Die Malerey an den Wänden der Hauptkirche zu san Gimignano ist noch vorhanden.

In dieser Kirche sind, zur Rechten, Begebenheiten aus dem Leben Christi, zur Linken, jene Geschichten des alten Bundes gemalt, welche Ghiberti dem Barna beylegt. Vasari hingegen las[2]), unter den Geschichten des alten Testamentes die Aufschrift:

A. D. 1356. Bartolus magistri Fredi de Senis me pinxit.

welche verwischt seyn muß, da ich sie nirgend habe entdecken können. In dem Archive der Kirche welches ich nicht einzusehen Gelegenheit gefunden, dürften leicht einige diese Gemälde angehende Vereinigungen und Zahlungen vorhanden seyn, aus welchen die Richtigkeit der einen oder der anderen Angabe zu erweisen wäre. Indeß spricht die Wahrscheinlichkeit und das äußere Ansehn dieses Mal für den Vasari.

Die Malereyen zur Linken sind nämlich in der Ausführung ungleich unvollkommener, als die gegenüberstehenden, und, ohne verwerflich zu seyn, doch so schwach, daß sie nicht wohl einem Meister beyzumessen sind, den Ghiberti hervorhebt. Auch glaubt man in ihrer lobenswerthen Simplicität, in ihren zum Schönen sich hinneigenden Gesichtsbildungen die Grundzüge der Manier und Richtung des Taddeo di Bartolo zu erkennen, welcher doch wohl aus der Schule seines Vaters hervorgegangen ist. Hingegen macht sich die Malerey zur Rechten sehr stattlich; die Pharisäer, die Handlanger in der Gefangennehmung, und andere Nebenfiguren sind lebendig, und besonders in der Bestechung des Judas äußerst scharf bezeichnet, was mit dem Beyspiele überein-

---

[1]) Archiv. delle Rif. di Siena. Consilia Campanae, To. CCXIV. fo. 113. a tergo. anno 1421. XIX. mensis Aprilis. Extractio dominorum priorum. Barna Bartoli domini Laurentii. Also war dieser Name in Siena, aber auch in Florenz gebräuchlich. Archiv. dell' opera del Duomo di Fir. Libro Ricordanze 1354. fo. 9. 1362. — Barna olim Batis provisor etc. operis S. Reparate etc. — [2]) Vita di Taddeo di Bartolo.

trifft, durch welches Ghiberti in der angezogenen Stelle unseren Künstler hat charakterisiren wollen. Es ist daher anzunehmen, daß Ghiberti sich zufällig in der Angabe des Gegenstandes versehen, und eigentlich die Wand zur Rechten habe bezeichnen wollen.

Es ist nicht so unwichtig zu wissen, ob Barna die eine, oder die andere Seite dieser Kirche bemalt habe, denn wir sollen seine Eigenthümlichkeit aus dieser Probe kennen lernen, da seine übrigen Werke theils untergegangen, theils verschollen sind. Mögen wir nun das Wahrscheinlichere annehmen und, nach dem Vorgange des Vasari, die Leidensgeschichte, oder die Wand zur Rechten, für seine Arbeit erklären; oder auch unser Urtheil noch zurückhalten: so ergiebt sich doch unter allen Umständen aus diesen sicher sienesischen Malereyen, daß die Schule von Siena während des ganzen vierzehnten Jahrhundertes, wie sie immer gleichzeitig der Beobachtung des Lebens und der Auffassung des Mannichfaltigen sich hingegeben, doch immer noch viele, durch die neueren Griechen überlieferte, typische Charaktere und Zusammenstellungen beybehalten, deren Erfindung und Gestaltung ursprünglich den ältesten christlichen Künstlern angehört. Gewiß zeigte der Künstler, welcher diese Gemälde beendigte, daß er gleich sehr mit den Verhältnissen und Erscheinungen des Lebens und mit den Typen bekannt war, welche aus der griechischen Malerey in besonderer Fülle in die sienesische Schule übergegangen sind. In dem Abendmahl, um ein Beyspiel anzuführen, folgte er nicht jener Aufreihung der Apostel längs eines langen Tisches, welche die florentinische Schule aus alten barbarisch-italienischen Bildwerken entlehnt hat; vielmehr versammelte er, nach ungleich älteren Vorbildern, die Apostel rings um einen Tisch. Aber auch die Mängel der neugriechischen Manier, jene übergroße Länge und Gracilität der Figuren, jene fast gespenstische Feinheit der Gesichtszüge, finden sich hier wieder, obwohl, wie vorauszusetzen, überall mit Solchem vermischt und durchwirkt, was die Zeit hinzugebracht hatte.

Mit besonderem Gefühl ergriff der ältere Sohn des eben erwähnten Bartolo di Fredo eben nur den Geist und Sinn der überlieferten Kunstgebilde des höchsten christlichen Alterthumes, ohne sich an das Zufällige der Manier und anderer Aeußerlichkeiten zu binden, welche er auf die höhere Kunststufe seiner Zeit zu erheben trachtete. Das Gestirn der neueren Malerey leitete ihn, als er die Höhe seines Bestrebens erreicht hatte, nach Perugia, wo er Eindrücke bewirkt und zurückgelassen, welche in der umbrischen Schule während des funfzehnten Jahrhundertes nachgewirkt und durch das Mittelglied des Peter von Perugia die Seele Raphaels erreicht und befruchtet haben. Doch werde ich, um die Zeitfolge nicht ganz abzureißen, die bestimmtere Entwickelung dieser An-

deutung noch aussetzen müssen, da ich vor der Hand verschiedenes, die Geschichte der Baukunst und Bildnerey Betreffende nachzuholen habe, welches, seiner Dürre ungeachtet, denen willkommen seyn dürfte, welche in dieser Gegend der Kunstgeschichte auf umständliche und sichere Kunde ausgehn; während andere, die äußere Abtheilung dieser Schrift benutzend, ohne Aufenthalt zur dreyzehnten Abhandlung übergehn wollen.

Urkundliche Belege

I. Archagnuolo

1. Archiv. dell' opera del Duomo di Firenze; aus einem gebundenen Buche, in schmalem Folio; es ist nicht numerirt, doch stehet auf der Vorseite des Pergamentbandes die Bezeichnung: Prestanze. 1355—1357.

<table><tr><td>Giovanni[1])
Alesso
Rosso</td><td>} di III. di Luglio 1357.</td></tr></table>

Perche Benci Cioni maestro appone al fondamento ed al partito preso delle colonne della chiesa, ebero preso di:

<table><tr><td>frate Jacopo Talenti
frate Jacopo ser Lapini
Neri di Fioravante</td><td>i quali furono a dare il
consiglio e deliberarono
il sopradetto partito</td></tr><tr><td>Andrea Archagniolo
Giovanni di Lapo Ghini
et Richardo di Franceschino</td><td>Giovanni dell' Antella
Giorgio di Benci chamitj
Biagio Guaschoni et
Lando d'Antemo.</td></tr></table>

Pregharono il detto Benci Cioni maestro, che per tutto di domani avesse dare loro per iscritto quello che appone all' impresa fatta della chiesa et per disegnamento come vuole rimanere.

2. Di V. di Luglio 1357.

— Messer frate aghostino Tinacci de' romitani veschovo di Narni et benedisse e sagrò una pietra di marmo scholpitovi su una + et gli anni dñi MCCCLVII. di V. di Luglio. Furonci colui suoi frati et chapellani et la sua famiglia et chominciossi nel nome di Dio etc. a fondare la prima cholonna del corpo della chiesa verso il campanile presente:

[1]) Diese sind die operarii, Bauherrn. Der vierte, Filippo Tolosini, war abwesend.

frate Jachopo Talenti frate Francescho da Charmigniano frate Zanobi frate Paolo	di santa Maria novella

frate Jachopo ser Lapini di san Marcho et uno compagno
Giovanni di Lapo Ghini maestro
Richardo di Franceschino degli Albizi
Andrea di Cione archagniolo dipintore. etc.

3. A nome di Dio di XVII. di Luglio Lunedi.

Furono gli infrascripti maestri apetiti de' detti operai per vedere, che lavorio fosse da prendere in fare il concio delle colonne, che far si deono nel corpo della chiessa avendone facto un asempro a gesso Andrea Archagnio e Francescho capo maestro un altra. et anche due disegnamenti l'uno nella chapella dove si lavora. e l'altro nella corte.

Fra Jacopo di san Marcho consigliò di quello ch'é disegnato nella chappella nel frusto della Colonna, etc.

Fra Tommaso de ognessanti consigliò quanto al frusto della colonna di quello disegnamento fatto per Andrea Archagno perche gli pare abia più ragione di maestero di colonna che nulla altra.

Neri di Fioravante consigliò di quello d'Andrea per più bello e più ispacciativo lavoro sanza darvi alchuna correctione o d'arrota (non?) sendo dove facesse bisognio.

Giovanni di Lapo Ghini consigliò, che non gle ne piaceva niuno de' predicti disegnamenti e che profera di farne uno egli più bello facto lui.

Francescho del coro consigliò etc.

Benozzo di Nicchòlò consigliò di quello dell' Archagnio per più bello e che occuperà meno l'occhio che non farebe Illavorio quadro, e che nellavorio di Francesco del gesso a troppi lavorii.

Giovanni Felto (oder Fetto) consigliò di quello disegnamento del gesso ch'a fatto Andrea arcagno perche gli pare chessia di meno vilume et di meno ingombrio della chiesa sanza darvi alchuna arrota o corretione.

Ricchardo di Francescho deglalbizi cittadino chonsigliò di quello dello'rchagnio[1]) per più bello lavorio e per più presto et di meno costo et più legiadro etc. etc.

---

[1]) Aus dieser Zusammenziehung des Artikels mit dem fraglichen Beynamen erklären sich dessen gewöhnliche Verstümmelungen. Der Endvokal des Artikels, lo, nahm den Anfangsbuchstab des Namens in sich auf. Als man späterhin den Artikel ganz auswarf, hatte man bereits den Ursprung des Beynamens vergessen, und las daher

4. Di 19. di Luglio 1357.

I detti operai ebero i sopradetti frate e maestri et i detti maestri e frati elessero per quinto Jacopo di migliore orafo e poi tutti insieme di concordia come detto é questo di presente i detti operai . . . derono per sentenza che la colonna dell' archagnielo[1]) sopradetta si pigliasse si veramente che e' se ne dovessero levare i tabernacoli, che vi sono etc.

5. Detto di III. d'aghosto 1357.

I predetti operai ebono a deliberare qual fosse più bella et più forte et più laudabile colonna, o una fatta di nuovo di giesso per Francescho Talenti, o quella che già innanzi si prese dell' archagnio, o uno modano in uno pezo di mattone dato per Jacopo di Lapo chavacciani.

frate Jacopo Talenti } di santa Maria novella.
frate Francesco da Charmigniano }
Neri di Fioravante
Giovanni di Lapo Ghini
Taddeo di Ghaddo dipintore[2]).

6. Archivio cit. Liber stanziamentorum mei Johannis scriptoris: de annis 1363—1369.

fo. 6. MCCCLXIII. Indict. tertia die XXVII. mense Septembris.

Consilium redditum.
Johannes Gerü et } operarii operis sancte
Andreas Domini Francisci } Reparate.

Exceptis Jacobo Alamanni Vitorj et Gieorgio Chellini grandinis eorum sotiis absentibus congregaverunt in domo dicte operis:

fratrem Jacobum sci marchi
fratrem Benedictum del pagivolo
fratrem Tomasum Tedaldi ordinis humiliatorum.
Sandrum Maccii magistrum
Taddeum Ghaddi pictorem
Franciscum sellarium magistrum
Benozzum Nicchola et magistrum
Johannem Belchari magistrum.

---

die Zusammenziehung, anstatt lo 'rchagnio, vielmehr nach modernerer Orthographie: l' orchagno. Die Abbreviatur der Endung, welche wenigstens in diesen Protocollen überall angedeutet ist, mochte man übersehen haben.

[1]) Hier und in der folgenden Stelle ist der Artikel abgekürzt und das Hauptwort in seiner Integrität verblieben. — [2]) Suche die Fortsetzung dieses Protocolls in der nachfolgenden Abh. XI.

Et plures alios magistros de civitate citari fecerunt et ab ipsis istis petierunt consilium de ponendis becchatellos per anditum ecclesie quibus dictus anditus debet circumdari etc. etc.

Die quarta mensis octobris 1364[1]).

frater Benedictus delle campora
frater Jacobus ordinis sci Marci
frater Tomasus ord. humil.
Taddeus Ghaddi pictor etc.

dederunt consilium dictis operariis pro utilitate dicti operis, quod peduccius volte magne ponatur bassus quantum potest supra cornice, quae ponatur subtus beccatellos quod dicti bechatelli ponantur bassi quantum potest supra dicto muro et dicti bechatelli et anditus dicte ecclesie cinghi circum circa dictam ecclesiam.

Et quod in parietibus murorum, qui present. murandi sunt pro hedificando voltas mangnas fiant occhj et non fenestre.

An dieser Stelle befindet sich eine Hinweisung an den Rand, wo eingetragen worden:

Et dictus Andreas vocatus Archangnolo
Perus miglioris
Franciscus Salvetti
et Johannes Gherardini dederunt consilium quod in parietibus predictis fiant in qualibet facie unus oculus; dicebant tamen quod dicti peduccii ponantur subtus anditum et subtus dictos bechatellos.

Et sic sequi debet prout supra conscribtum est[2]).

II. Simon Martini

Archivio della generale Biccherna di Siena.
1. B. No. 126. anno 1321. Uscita, fo. 55[3]).
XXX. Dicembre.

---

[1]) Eigentlich: 1363. Das Geschäft ist dasselbe, und das Jahr 1363 wird auch auf den folgenden Seiten bis in spätere Monathe fortgeführt. Hier, wie in den vorangehenden Stellen wird Niemand die stetige Anwesenheit des Taddeo Gaddi übersehen haben, den Vasari schon im J. 1350 sterben läßt. — [2]) Vergl. Arch. et lib. cit. fo. 19. a. t. fo. 23. fo. 64. a. t. fo. 65. und fo. 70. a. t. — Ferner Arch. cit. lib. Ricordanze 1358. fo. 34. a. t. und Prestanze 1355. — 57. d. d. XV. et XVIII. di Giugno 1357. [3]) Benvoglienti citirt hier B. No. 123. welche gleich anderen von ihm angeführten Büchern verschwunden ist. Doch findet sich in der noch vorhandenen No. 122., welche dieselben Puncte enthält, als die folgende, nichts der Art, weßhalb ich glaube daß er sich versehn habe.

Anco al maestro Simone Martini dipentore e quali doveva avere per se et per li suoi . . . .[1]) et per oro e colori per aconciatura la maestà la quale é dipenta ne la sala del palazzo de' nove. XXVIII. Lib.

Daſ. fo. 57. a tergo.

Anco a maestro Simone dipentore in vinti fiòrin doro per suo salario del crucifisso cheffa a chapo all altare de la capella de' nove e per suoi lavoratori e per più colori et straordenati et oro et altre necessarie cose chessapartengono a quello lavorie et per la detta dipintura. pulizia de nove. LXXVI. Lib.

2. B. No. 145. 1329. fo. XV. a tergo.

Anco a Maestro Simone Martini dipegnatore III. lib. V. soldi. Le quali tre lib. e cinque soldi demo per una figura che dipense nel concestoro de' nove di Marco Regoli et avemmone pulizia da Signiori nove.

3. B. No. 151. anno 1331. fo. 4.

Maestro Simone dipegnitore die dare a di XXI. di dicienbre . . . II. fior. d'oro.

e quagli ebe chonti due fior. doro. etc.

Eine Erwähnung ſeines Gehülfen Lippo findet ſich daſelbſt: B. 221. anno 1351. fo. 144[2]).

XXX. Jun.

Item magro Lippo pintori pro pintura quam fecit in biccherna, videlicet coronat. nostre domine. — LXXXV. lib. XVI. solidos VIII. den.

III. Archivio della gen. Biccherna di Siena.

1. B. No. 170. fo. 29. a tergo.

XXIX. d'Aprile. (1337.)

— Anco a Maestro Ambruogio Lorenzetti dipegnitore per parte del prezo de la dipentura del palazo de Singniori nove diecie fiorini d'oro . fecie a Benuccio Salimbeni XXXI. lib. XVI. sol. VIII. d.

Eod. n. fo. 49.

Adi XXX di Giugno

---

[1]) Das ausgelaſſene Wort iſt im Original ſehr undeutlich, läßt aber die Vermuthung zu, daß es, cognati, zu leſen ſey. In einem libro di Gabelle del 1323. f. 9. (welches ich nicht ſelbſt geſehen), ſoll ſeine Frau Giovanna di Memmo di Filipuccio genannt werden. — [2]) Benvoglienti bemerkt zu dieſer Stelle, welche er richtig citirt: „Madonna con molti ss. con forza e buon disegno.“ Ich habe dieſe Malerey, welche vielleicht nicht mehr vorhanden iſt, vergeblich aufgeſucht.

— Anco a Maestro Ambruogio Lorenzi dipentore per parte del prezo per la dipentura del palazzo diecie ff. doro; de quali avemo pulicia de singniori nove. [1]) XXXI. lib. VIII. sold. IIII. d.

2. B. No. 179. fo. 19.

XVIII. di Febraio (1338.)

Anco di Maestro Ambruogio Lorenzetti dipentore per parte del suo salario delle dipenture, che fae nel palazo di singniori nove di sei fiorini doro XVIIII. lib. I. sold. VI. d.

3. B. No. 180. fo. 29.

a di XXIV. di Setenbre (1338.)

Ancho al Mastro Ambruogio Lorenzetti e quali dicie fiorini doro gli demo per pulizia de nove XXXI. lib. X. sold.

Eod. No. fo. 57.

di VIIII. di Dicenbre.

Ancho al Maestro Anbruogio Lorenzenti e quali diecie fiorini doro furo per dipengitura che fecie nel palozo de nove chome apare per pulizia de nove vagliono XXX. lib. XV. soldi.

4. B. No. 188. fo. 59.

di XX. di Giugio (1339.)

Ancho al Mastro Ambruogio Lorenzetti dipentore e quali diecie fiorini furo per suo salario di piue dipigiture fatte nel palazo del comune chome apare per pulizia de nove

XXXI. lib. XVI. sold. VIII. d.

5. B. No. 210. fo. 40.

XXII. Novenbre.

Item magistro Ambrosio Lorenzi pictori pro quibusdam figuris pictis et positis in cameris dominorum novem III. lib. apodixa a dominis novem III. lib.

IV. Archivio delle Riformagioni di Siena.

Consilia Campanae. To. CVIII. fo. 59. a tergo. s.

Das Datum, welches fo. 57. zu suchen:

M. CCCXVIIII. Jndict. XIII.ª die XXVI. mensis Octubris.

— Item cum pro exauditione cujusdam petitionis exibite offitio dominorum novem pro parte prioris et totius conventus de Sen. fratrum ordinis sc̄e marie de monte Carmeli, lecte et vulgarizate per me

[1]) Die Verschiedenheit des Goldcurses innerhalb zweyer Monathe ist hier der Beachtung werth.

notarium in presenti consilio. Domini novem gubernatores et defensores communis et populi Senensis. prima die, quae fuit XXIIII. presentis mensis octubris. et postea subsequenti die secunda, quae fuit heri. XXV. dicti mensis. stanziaverunt dicti domini novem et alii ordines civitatis Sen. de pecunia dicti communis possint teneantur et debeant dare et solvere dictis fratribus et conventui. Quinquaginta libras denariorum Senensium. pro auxilio recolligendi quandam tabulam honorabilem et valde pulcram, in qua de Beata virgine Maria et beatissimo confessore Nicholao, et apostolis et martiribus confessoribus et virginibus multa feriosius sunt depicta per magistrum Petrum Lorenzetti de Senis. quae tabula dicitur esse costi. CL. florenorum auri etc. etc.

XI.

Urkundliche Erörterung: Weßhalb man den neuen Dom zu Siena unvollendet gelassen und sich begnügt hat, den alten schöner zu schmücken und zu erweitern. Nebst anderen Beyträgen zur Geschichte der italienischen Bauhütten. Dreyzehntes und vierzehntes Jahrhundert

Obwohl der sienesische Staat während des dreyzehnten Jahrhundertes für die Befestigung des neuen Umkreises der Stadt und wichtiger Puncte des Gebietes, für die Gründung neuer Cisternen und Wasserleitungen[1]), wie für so

[1]) Archiv. della gen. Biccherna di Siena. B. in einem noch unbezeichneten To. de anno 1229. fo. bb. a. t. It. IV. libr. Frederico Petronchi et bonajuto Gorlajo pro suo feudo pro facto operis buctini fontis Brande. Arch. cit. B. To. 8. anno 1251. Expense mensis Sept. XL. libr. — posito pro faciendo trocum de fonte de vetrice. it. VIII. fol. VI. den. pro acconciamento fontis Brande. Item CCCC. libr. — operariis vene de Canella et aliarum venarum, qui mittuntur in fontem Brandum, quos expenderunt in dictis venis ducendis in dictum fontem. fo. 35. (mens. Novembris) — Strozzavarcha Damesi operario fontis de Vetrice, XXXIV. libr. V. sol. VI. den. quos expendit pro acconciamento tronchi dicte fontis. Vgl. Das. B. To. 1. 1230 (1231.) fo. 62. a. t. Fo. 64. It. IV. sol. magistro Baldo recipienti pro se et aliis tribus magistris

viel andere öffentliche Bauwerke [1]), große Summen verwendete, so finden sich doch schon in dem ältesten der noch übrigen Bücher der Verwaltung des öffentlichen Schatzes auch einige Beyträge für den Dombau in Ausgabe gebracht [2]). Diese wie andere kirchliche, seiner Verwaltung damals nicht unmittelbar unterworfene Stiftungen pflegte der Staat von Zeit zu Zeit durch Beyträge zu unterstützen, welche, obwohl sie nirgend den ganzen Belauf des jedesmaligen Aufwandes erreichten, doch immer durch außerordentliche Ausgaben der Domverwaltung veranlaßt wurden.

Der neue Dombau war im Jahre 1259. schon bis zum Schlusse einiger Gewölbe des nördlichen Seitenschiffes vorgerückt, mithin schon seit einigen Decennien im Werke, da solche Unternehmungen eben zu jener Zeit durch die Be-

---

pro una die qua laboraverint in buttino fontis Brandes. (Hieraus erhellt, daß der gemeine Taglohn damals etwa einen solidus betrug. Um einige Decennien später erhielt Nicolas von Pisa acht; seine Gesellen sechs und vier. S. unten.) fo. 67. a. t. — XX sol. custodi fontis Follonice. Es mochte nöthig seyn, Wächter dabey anzustellen, der Reinlichkeit willen und um Vergiftungen vorzubeugen. fo. 71. a. t. werden: custodes fontium Brandes, Follonice, Vetrice bezahlt. fo. 72. — VIII. libr. pro emundatione et evacuatione fontis Brande et troghi et guazzatorii. Vgl. B. To. 3. 1246 (1247.) fo. 9. 18. a. t. wo custodes fontium Brande, Follonice, de Petrice (Vetrice), de Ovile, de Valle montonis, de Pescaja. B. To. 16. 1258 (1259.) fo. 22. a. t. Inprimis X libr. — operariis positis ad faciendum lavatorium et guazzatorium fontis follonice. Das. fo. 23. a. t. XXV. libr. für dass. Werk fo. 26. XX. libr. für Reinigung fontis Blande und L. libr. operariis positis ad faciendum fieri lavatorium fontis follonice etc. XXV. libr. — ad faciendum derigari et actari fontem de ovile. Vgl. Das. fo. 31. a. t. fo. 32. a. t. fo. 36. a. t. fo. 39. 40. et a. t. wo im Ganzen 105. libr. XL. sold. für diesen Zweck verwendet werden. B. To. 67. 1281. 111 libr. pro faciendo actari fontem Malitie. Hieraus erhellt, daß die größeren Wasserleitungen und Brunnenanlagen, deren Siena noch gegenwärtig sich bedient, größtentheils um die Mitte des 13ten Jahrhundertes beschafft worden sind: übrigens umfassen diese vereinzelten Posten, da aus dem 13ten Jahrhunderte nur einzelne Fragmente der damaligen Buchführung sich erhalten haben, bey weitem nicht den ganzen Belauf des Aufwandes.

[1]) S. Abh. VIII. S. 20. — [2]) Archiv. della gen. Bicch. di Siena. B. ohne Numer. de anno 1229. (Jul. = Dec.). Die Ausgaben welche unvollständig sind, beginnen fo. 9. Das. a tergo: Item VIII. libr. XII. den. magistro Riccio, operario opere sce Marie et stetit.... XXXIII. diebus de mense Junii. — Item VI. sol. magistro Riccio dicto, quos dedit Rubeo de Iesa pro acuendis picconibus. — Fo. 49. Item XXXVIII. libr. magistro Riccio operario sce Marie pro CCCI. salma marmoris albi pro opere sce Marie. — Item VII. libr. et XII. sol. magistro Riccio dicto; pretio magistrorum qui laborant in opere sce Marie XXI. die et sunt quatuor magistri. — fo. 62. stehen andere gleich unerhebliche Ausgaben für dens. Zweck. — Aehnliche Beyträge stehen, Arch. et Classe cit. To. 99. anno 1302. fo. 378. unter der Rubrik: Limosine z. B. Item — CCXLIV. libr. IV. sol. a l'uopara di Madonna sta Maria per lo salario di X. Maestri, che lavorano ne la detta uopara etc. —

triebsamkeit der klösterlichen Gemeinden gehemmt und aufgehalten wurden, und überall nur langsam vorschritten. Nehmen wir hinzu, daß der alte Dom schon seit dem zwölften Jahrhunderte beendigt war, so scheint es unumgänglich, alle jene Unterstützungen, welche man schon seit dem Jahre 1229. der Domverwaltung von Zeit zu Zeit zu bewilligen pflegte[1]), durchhin auf den neuen Bau zu beziehen, welcher demnach, ungefähr um 1225. dürfte entworfen und auszuführen begonnen seyn.

Der ungleiche, durch viele Thalgründe zerrissene Boden, auf welchem Siena gelegen ist, stellte den größeren Bauunternehmungen überall schwere Hindernisse entgegen; diese steigerten indeß die Kühnheit der Baumeister und den Unternehmungsgeist der Bauherrn, welche durch mächtige Untermauerungen der Ungleichheit des Bodens abhalfen, deren Größe und Gediegenheit den Fremden in Erstaunen setzt und den Eingeborenen so sehr zu verwöhnen pflegt, daß er den planeren Schönheiten gewöhnlicher Städte selten Geschmack abgewinnt. Doch setzte die Natur an einigen Stellen dem Geiste der Unternehmung seine Grenzen; namentlich war die alte Domkirche von zween Seiten durch Abgründe umgeben, deren Ausfüllung vielleicht unmöglich ist, gewiß die Kräfte der Sieneser weit überstieg.

Als nun, denke ich, das alte, wohl angelegte, doch beschränkte Domgebäude der Bevölkerung und Größe der Stadt nicht mehr zu entsprechen schien, so entschloß man sich, da seine Lage verhinderte, dasselbe beträchtlich zu erweitern, einen ganz neuen Bau zu unternehmen. Um auf der anderen Seite soviel, als möglich, das Vorhandene zu benutzen, und einen Theil des alten Gebäudes der neuen Kirche anzuschließen, ward diese längs des nordwestlichen Abhanges hin in einer solchen Richtung angelegt, daß sie das ältere Gebäude in rechtem Winkel berührte und bey gänzlicher Beendigung würde gestattet haben, dessen

[1]) S. Archiv. cit. B. To. I. 1230. fo. 52. 58. 64. 77. der Operarius heißt diesesmal bald Ricardus, bald Ricciardus und hat einen Gehülfen Namens Bencivenne. B. To. I. secundo. 1236. Jul. = Dec. fo. 11. a tergo. — LIII. (libr.) — sol. Bencivenne operaio opere sce Marie de pretio magistrorum qui laborant in dicto opere pro communi. — B. To. 3. 1246. (1247.) fo. 20. a. t. XXVIII. libr. IV. sol. magistris communis qui laborant in opere sce Marie pro communi etc. (man versicherte sich der Verwendung des beygetragenen Geldes.) — B. To. 14. 1257. (1258.) fo. 55. a tergo. Expense mensis Maji. (1258.) Item LXXXVII. libr. et X sol. fratri Vernaccio operario operis sce Marie pro operibus magistrorum de mensibus Ian. Febr. Marsii et Aprilis etc.; a. Ausg. für dens. Bau fo. 67. (XLVIII. libr. für May u. Jun.) — B. To. 16. 1258 (1259.) fo. 7. a. t. XXIV. libr. und fo. 16. dens. Beytrag für den Monath März. fo. 21. 26. 61. 65. für die folgenden Monathe. B. To. 20. 1261. fo. 82. Item fratri Melano operario sce Marie pro expensis magistrorum et calcine pro dicto opere. CLXVI. libr. X. sol. — Die gleichzeitigen Ausgaben für die Befestigung belaufen sich monathlich auf viele Tausende.

rund überwölbtes Chor mit der neuen Kirche zu verbinden. Die Schwierigkeiten, denen eine solche Vereinigung des alten mit dem neuen Dome unterlag, waren dem Ansehn nach anfänglich nicht hinreichend erwogen worden; vielleicht glaubte der Baumeister, man werde sich in der Folge schon entschließen, den alten Bau ganz abzuräumen, und enthielt sich vor der Hand, die Bauherrn durch eine gänzliche Enthüllung seines Planes abzuschrecken.

Dieser Plan, dessen Urheber wir leider nicht kennen, war allerdings der Ausführung werth; so weit man aus den Ueberresten der vollendeteren Theile, mit Hülfe einiger alten im Archiv der sienesischen Bauhütte bewahrten Grundrisse auf das Absehn des Künstlers schließen kann, würde der neue Dom zu Siena alle gleichzeitige Gebäude seiner Art sowohl an Umfang, als an Schönheit der Anlage und Ausführung weit übertroffen haben. Der gothische Baugeschmack ist darin glücklicher, als an anderen Stellen, mit antiken Reminiscenzen und italienischen Eigenthümlichkeiten ausgeglichen, die Arbeit durchhin vortrefflich. Herrlich würde die Vorseite des Gebäudes über die Hauptstraße hervorgeragt haben, von welcher eine breite Scalinata zur Schwelle der Haupt-Thore führen sollte. Von dieser würde man einen Theil der tiefer liegenden Stadt und der umliegenden Landschaft übersehen haben; den Eigenthümern aller die Aussicht beschränkenden Häuser jener Straße liegt noch immer, obwohl ohne Gefahr der Vollziehung, die Verbindlichkeit ob, sie auf Verlangen der Domverwaltung ohne Weigerung abzutragen.

Wer dieses herrliche Gemäuer betrachtet, wird fragen müssen, weßhalb man jemals einen so schönen, und schon so weit vorgerückten Bau ganz aufgegeben und dem Verfalle überlassen habe. — Da die Fundamente der nördlichen Seitenmauer knapp am Abhange eines schräg geschichteten Nagelfluhefelsens angelegt und in diesem Theile des Gebäudes überall, besonders in den Pfeilern bemerklich ist, daß sie nachgegeben und sich gesenkt haben; so schloß ich auf den ersten Blick auf Fehler in den Grundlagen. Hingegen versichern die sienesischen Alterthumsforscher, daß der Bau im Jahre 1338. aufgegeben worden, weil die Stadt, durch die Pest entvölkert, nicht länger einer so großen Kathedrale zu bedürfen schien. Diese Angabe ist noch in der letzten Auflage der Beschreibung des Domes wiederholt worden, da es mir nicht gelungen, den Freund, welcher sie besorgte, zeitig genug vom Gegentheil zu überzeugen.

Indeß hatte ich nicht sobald in dem Archive der sienesischen Domverwaltung Fuß gefaßt, als mir bereits die nachstehenden Urkunden und Nachrichten in die Hände fielen, welche meine Hypothese bestätigen.

1) Archivio dell' opera del Duomo di Siena. Pergamene. No. 250.

In nomine Domini. Amen. Anno ejusdem Millesimo CC.LX⁰. Indictione III^a die quinto Idus Junii. Omnibus inspecturis appareat evidenter.

quod magistri qui laborant et sunt deputati in opera sive fabrica sce Marie de Senis. scilicet Magister Rubeus. magister Lulglius. Ventura. Brunus. Gratia. Ristorus. Ventura dcs Trexsa. Buonasera. Gratia. Ventura de Grocti. Stephanus et Jacobus. una cum magistro Orlando Bonacti et magistro Bencivene Leucchi. qui duo non sunt de numero dictorum magistrorum in dicta opera sce Marie. simul convenerunt in ecclesia majori Sen. et in presentia mei notarii et testium subscriptorum dicunt et consulunt fratri Melano operario dicte opere sce Marie pro meliori ejusdem opere: quod ille volte, que ex novo facte sunt, propter illas scisuras que apparent in culmo dictarum voltarum dicte volte non sunt dissipande vel dejungende. Quia dicunt dicti magistri, quod alie volte, que fieri debent juxta illas possunt ita bone conjunxi illis, quod de cepteto (sic) non apperientur ultra. nec dicte volte in quibus sunt ille scisure propter illas non deficient ullo modo.

Actum Senis coram etc. etc.

Also zeigten sich bereits im Jahre 1260. Risse in den Gewölben, welche Bedenklichkeiten erregten und Berathungen veranlaßten. Wie sehr indeß jene Meister sich geirrt haben, welche diese Risse für unerheblich gehalten, zeigt sich in einer späteren und ernstlicheren Berathung, welcher, wenn mein Gedächtniß mich nicht täuscht, eine andere vorangegangen, deren Abschrift ich verlegt habe.

2) Archiv. cit. Pergamene. No. 667.

In nomine Domini Amen. Nos Laurentius magistri Matani et Nicchola Nuti de Senis. Cinus Francisci. Tone Johannis et Vannes Cionis de Florentia magistri provisores et consiliarii electi et adsumpti ab hoperario operis sce Marie majoris Sen. Ecclesie et consiliariis operis prelibati de conscientia et voluntate dominorum novem Gubernatorum et defensorum comunis et populi civitatis Senarum. Super factis et negotiis novi operis jam incepti ecclesie sce Marie prefate ex parte graduum[1]) ecclesie memorate. Visis equidem omnibus et hiis diligenter inspectis, que in dicto novo opere continentur et que nostro Judicio consequentur ex eo. Et habita super hiis inter nos deliberatione solenpni. XPI. nomine invocato. de nostra comuni concordia nostroque juramento prius prestito. In hiis scriptis consulimus videlicet:

[1]) Uebersetze: „längs des steilen Abhanges, welcher schon damals durch Treppen zugänglich gemacht war." Daß nicht vom Hospitale della scala die Rede, zeigt sich unten.

In primis consulendo dicimus, quod nobis videtur et patet, quod fundamenta novi operis, que fiunt ad presens, ad augmentum majoris ecclesie antedicte, non sunt sufficientia, eo quod jam incipiunt vallare in aliqua parte sui.

Item videtur nobis, quod more[1]) predicti novi operis, sufficientes non sunt, quia non sunt tante grossitudinis, quod sufficientes sint ad substentandum pondus et ire ad tantam altitudinem, quantum opus novum predictum requirit et postulat, eo quod more facciate anterioris dicte ecclesie versus hospitale sce Marie de Senis sunt grossiores moris novi operis memorati[2]). Et dictum novum opus esse debet majoris altitudinis veteri, ydeo ejus more novi operis predicti esse debent majoris grossitudinis, majorisque roboris et laboris, quam more veteris operis antedicti.

Item nobis videtur et patet, quod fundamenta nova non conveniant cum veteribus, et adjungendo opus novum cum veteri, in pilando[3]) obstendent aliquam novitatem, cum fundamenta veteris operis jam sint rasisa[4]), et novi operis fundamenta rasisa non erunt.

Item nobis videtur, quod super dicto opere non procedatur, cum sit necesse dissipare de opere domus veteris a medietate metis[5]) supra versus opus inceptum jam novum.

Item nobis videtur et patet quod in dicto opere non procedatur, quia volendo dissipare opus vetus causa conjungendi cum dicto novo opere, fieri non posset absque magno periculo voltarum veterum.

Item nobis videtur quod in dicto opere non procedatur, quia metis predicte Ecclesiae finito novo opere non remaneret in medio crucis ut rationabiliter remanere deberet.

Item videtur nobis, quod in dicto opere non procedatur ulterius. Quia, postquam opus foret completum non haberet' mensuram ecclesie, in longitudine, amplitudine et in altitudine ut jura Ecclesie postulant.

Item nobis videtur, quod in opere non procedatur de Jnceps, cum vetus ecclesia sit adeo bene proportionata et ita bene simul conferant partes sue in amplitudine, longitudine et altitudine, quod si in aliqua

---

[1]) mora, Pfeiler. — [2]) Den sienesischen Forschern, welche auf dieses oder andere den neuen, unvollendet gelassenen Dom bezügliche Documente geachtet haben, ist es stets undeutlich geblieben, wo darin von dem alten, wo von dem neuen Bau die Rede sey. An dieser Stelle wird der neue, dem alten so entschieden entgegengesetzt, daß kein Zweifel statt finden kann. — [3]) pilare, abstützen. — [4]) Aus dem vulgaren rassettare, sich setzen (von Grundlagen.). — [5]) metis, Kuppel.

parte aliquid jungeretur, oporteret invite, ut dicta ecclesia destrueretur in totum. Volendo eam reducere rationabiliter ad rectam mensuram ecclesie.

Latum datum et pronuptiatum fuit supradictum consilium per supradictos magistros in hiis scriptis. sedentes in palatio dicti comunis Sen. in sala ubi consilia campane comunis Senensis fiunt. Cui palatio etc. etc. Sub anno domini Millesimo Trecentesimo vigesimo primo [1]. Jndictione Quinta, die decimo septimo mensis februarii. coram etc. etc.

Ego Salvi filius olim Cennis notarius etc. etc.

3) Archiv. cit. Perg. No. 671.

In nomine domini amen. Nos Laurentius Magistri Matani et Nichola Nuti de Senis. Cinus Francisci Tone Johannis, et Vannes Cionis de Florentia magistri provisores et consiliarii electi et assunpti ab operario operis sce Marie majoris ecclesie et consiliariis, prelibati, de conscientia et volentate dominorum novem gubernatorum et Defensorum comunis et populi civitatis Senarum. super factis et negotiis novi operis jam incepti ecclesie memorate. Visis equidem omnibus et hiis diligenter inspectis que in dicto novo opere continentur et que nostro judicio consequentur ex eo. Et habita super hiis inter nos deliberatione solenpni XPI nomine invocato de nostra comuni concordia nostroque juramento prius prestito, et dato super puntis defectionis dicti operis consilio nostro. ut constat de dicto consilio manu mei notarii infrascripti. Nunc vero super hedificando novam ecclesiam in hiis scriptis consilium tale damus. videlicet. quod consulimus. ut ad honorem dei et beate marie virginis matris sue sanctissime. que semper fuit est eritque in futurum capud hujus civitatis Senarum. Incipiatur et fiat una ecclesia pulcra magnia et magnifica. que sit bene proportionata in longitudine altitudine et amplitudine et in omnibus mensuris que ad pulcram ecclesiam pertinent etc. etc.

Latum datum et pronuptiatum fuit dictum consilium per dictos magistros sedentes in palatio comunis Senarum Ubi fiunt consilia campane dicti comunis. sub anno Millesimo CCC. XXI. (1322.) Indictione V. die XVII. Febr. coram etc.

Ego Salvi fil. olim Cennis etc. etc.

---

[1] 1322. der allg. Zeitrechnung. Das sienesische Jahr schloß im März.

Aus diesen bisher übersehenen, oder doch mißdeuteten Documenten erhellt, daß man lange vor den Verheerungen der Pest des Jahres 1338. auf Schwierigkeiten gestoßen war, deren Beseitigung außerhalb des Möglichen lag. Grundlagen, welche gewichen waren; Pfeiler, welche ihrer Last nicht zu genügen schienen; Unvereinbarkeit des neuen mit dem alten Gebäude, welches letzte zu schön und wohlgeordnet war, als daß man so leicht sich entschließen können, dasselbe dem neuen, bereits schadhaften aufzuopfern. Diese und andere Gründe, deren Wiederholung müssig wäre, führten also den Entschluß herbey, den neuen Bau ganz aufzugeben. Die Meister, welche befragt worden, wünschten, wie es aus der zweiten Urkunde hervorleuchtet, einen ganz neuen Bau; doch begnügte man sich in der Folge, die alte Kirche zu erweitern. Der Entwurf zu dieser Erweiterung der alten Kirche, welche wirklich zu Stande gekommen, ward im Jahre 1339. im großen Rathe zur Sprache gebracht und, wie nachstehender Auszug zeigt, dessen Ausführung durch Mehrheit der Stimmen beschlossen. Doch wird in der Proposition, welche dem Beschlusse vorangeht, zur Bedingung gemacht, daß man das neue schon angefangene Werk demungeachtet fortsetzen solle, ein Ausdruck, welcher nach der Verbindung und nach dem Vorgang der früher angezogenen Urkunden nur auf jenen Bau zu beziehen ist, der uns bisher beschäftigt hat. Diesen ganz aufzugeben veranlaßte vermuthlich der Einsturz einiger schon aufgerichteten Theile, welcher später erfolgt seyn mag. Wiewohl ich nicht aufgefunden, wann dieses Unglück eingetreten sey, so entdeckte ich doch eine spätere Erwähnung desselben: Archiv. dell' opera del Duomo di Siena. Libro. E. No. 5. Delib. fo. 119. (durch Versehen des Schreibers 179.) — Die XXVI. Junii 1452. Per simil modo deliberaro che l'operaio predetto faccia passata la festa di sca Maria d'agosto sgombrare il Duomo vecchio overo il Duomo caduto d'ogni disutile ingombrime, sichè volendo adoperare quello luogo per predicare si possa.

4) Genehmigung eines Planes, die alte Domkirche zu erweitern. Archivio delle Riformagioni di Siena. Consilia campanae. To. CXXV. anno. 1339. fo. 18. — XXIII°. mensis Augusti.

— Convocato et congregato generali consilio campane communis et populi et quinquaginta per terzerium etc. etc. Idem dominus potestas etc. — proposuit in dicto consilio et a consiliariis dicti consilii utile predicto communi consilium sibi petiit exhiberi.

Quod cum per operarium et consiliarios operis sce Marie, quod fit et fieri intenditur in majori Sen. ecclesia que de novo[1]) augeri et magnificari intenditur . et etiam per magistros dicti operis et alios

[1]) Es ist hier, wie aus dem folgenden erhellt, von einer damals neu unternom-

etiam magistros doctos et expertos in operibus muramentorum ecclesiarum . volentes ad magnificationes pulcras utilem et proportionalem (modum?) dicte majoris ecclesie subtiliter et utiliter providere, adinvecti sint certi modi et ordines magne pulcritudinis et utilitatis et commoditatis pro dicto opere videlicet: quod navis dicte ecclesie de novo fiat, et extendatur longitudo dicte navis per planum sce Marie versus plateam Manettorum seu plateam que Manettorum dicitur sicut et quomodo designatum est per dictos magistros et etiam scriptum apparet seu apparere debet per manum scriptoris operis prenotati. Dummodo in opere novo dicte ecclesie jam incepto nichilominus sollicite et continue procedatur, tantum quantum et prout requiritur ad proportionem operis dicte navis . qui modi et ordines relati diligenter et fideliter fuerunt per dictos operarium et consiliarios ejus coram offitio dominorum novem. Et ipsi domini novem volentes quod secundum beneplacitum bonorum et sapientum civium Senensium examinarentur et examinati firmarentur pro bonis et utilibus pro opere prelibato. propterea multorum sapientum civium Senensium consilium semel et pluries tenuerant . in quorum quolibet consiliorum per ipsos sapientes cives dicti modi et ordines commendati multum fuerint et subsequenter in magna concordia firmati et approbati. Et firmatum et stabilitum fuerit in ultimo consilio die heri habito et detento per ipsos dominos novem. Quod predicti modi et ordines adinvecti ad generale consilium campane comunis et populi Sen. adducerentur et super ipsis firmandis fieret solenpnis proposita. Si igitur dicto presenti consilio videtur et placet omni auctoritate potestate et balia jure et modo quibus magis etc. etc. providere ordinare etc. quod ad honorem et reverentiam omnipotentis dei et beatissime Matris ejus Marie semper virginis gloriose et ad honorem et augmentum comunis et populi Senen. in opere dicte navis et predictis omnibus et singulis procedatur et ad perfectionem deducatur per presentem operarium et etiam futuros operarios operis supradicti secundum quod superius est narratum. In nomine Domini dicant et consulant.

Eod. To. fo. 19.

Summa et concordia dicti consilii super dictis contentis in dicto primo articulo fuit voluit et firmavit se cum dicto et consilio et secun-

---

menen Anlage die Rede, welche dem opus novum jam inceptum (s. unten) entgegengesetzt wird, an dem man ungeachtet des von neuem zu beginnenden noch vor der Hand fortzuarbeiten beschließt.

dum dictum et consilium dicti consultoris[1]) hoc modo, videlicet quod facto super eis inter consiliarios diligenti partito et scruptinio ad bussolos et palloctas secundum formam statui Sen. per consiliarios in dicto consilio existentes et se cum dicto et consilio dicti consultoris ad eadem se concordantes, misse fuerunt in bussolum album del si et eodem bussolo reperte CCXII. pallocte. Et per consiliarios se ab eisdem discordantes misse fuerunt in bussolum nigrum del non et in eodem reperte CXXXII. pallocte in contrarium predictorum. Et sic fuit et est super eis obtentum, firmatum et reformatum secundum formam statui Sen. ut supra plenius continetur et patet.

Von diesem Beschlusse besaß Vasari[2]) eine unbestimmte Kunde, welche er wahrscheinlich irgend einem sienesischen Alterthumsforscher verdankte, der, wie es in den älteren Zeiten häufig geschehen, einzelne Urkunden ausgezogen, ohne ihren Sinn zu ermitteln und nach anderen, sie erläuternden Nachrichten sich umzusehn. Die bloße Verlängerung des Schiffes der alten Kirche gestaltete sich ihm zu einem ganz neuen Gebäude; was eine dritte Domkirche abgeben würde, da durch eine seltene Zufälligkeit bereits neben dem alten Dome ein halbvollendeter neuer vorhanden war. Sein Berichtgeber ward höchst wahrscheinlich durch das zweyte Actenstück (No. 671.) irre geleitet, wo der Rath ertheilt wird, eine ganz neue Kirche zu erbauen, welcher nie in Ausführung gekommen. Eben so wenig hatte derselbe ein anderes Document gehörig ins Auge gefaßt, die Bestallung des Johannes, eines Sohnes des Augustinus von Siena, zum Werkmeister jener neuen Bauunternehmung. Denn er verleitete den Vasari, den Entwurf dieses neuesten Baues dem Agostino und Agnolo beyzulegen; indeß war es Johannes, Sohn Augustins, welcher als Werkmeister in den Dienst der Domverwaltung eintrat, nachdem es nicht gelungen war, den Meister Lando durch eine Besoldung von zweyhundert Pfund Pfennigen für diese Stelle zu gewinnen, und überhaupt in Siena zu fesseln[3]). Uebrigens ist nicht wohl auszumachen, wie viel oder wenig in dieser letzten Anlage der Erfindung des Meisters

[1]) Der, consultor, räth, den Bau unverzüglich vorzunehmen. — [2]) Vita d'Agostino e d'Agnolo etc. p. 137. — „Essendo poi tornati a Siena l'anno 1338. fu fatta con ordine e disegno loro la chiesa nuova di sta Maria appresso al duomo vecchio verso la piazza Mannetti:" Aus den übrigens ganz unverstandenen Umständen dieser Angabe erhellt eine mittelbare Bekanntschaft mit den oben mitgetheilten und der nachfolgenden Urkunde. — [3]) Arch. delle riformag. di Siena. Consil. campanae. T. CXXV. anno 1339. — die veneris tertia mensis Decenbr. — Quod cum notorium sit et certum in civitate Senarum, quod providus vir magister Landus aurifex est homo legalissimus et non solum in arte sua predicta sed in multis aliis — est homo

Johannes Augustini gehöre. Denn es erhellt aus den bereits angeführten, und anderen noch mitzutheilenden Acten und Urkunden, daß die Verwaltungen der italienischen Domgebäude selten einem einzelnen Meister sich unbedingt hingegeben und im Fortgang des Baues jeden Theil von neuem der Berathung und Abänderung unterworfen haben. — Hier ist das Wesentliche aus seiner Bestallung.

Archiv. dell' op. del Duomo di Siena, Pergamene. N. 757.

Anno domini Millesimo Trecentesimo trigesimo nono (1340.) Indictione octava. die vigesimo tertio mensis Martii. Ego magister Johannes filius magistri Augustini civis Senensis faciens hec omnia in presentia et de voluntate et cum consilio consensu et ex autoritate predicti mei patris presentis et consentientis. Loco et concedo tibi Bindoccio quondam Latini de Russis de Senis operario operis majoris ecclesie sancte Marie de Senis conducenti et recipienti vice et nomine dicti operis et per te et tuos in predicto offitio et opere successores et in presentia de voluntate deliberatione consilio et consensu tuorum et dicti operis consilii et consiliariorum videlicet Naddi domini Stricche etc. etc. me et personam meam et opera mea in capud magistrum et pro capite magistro omnium magistrorum et totius predicti operis sancte Marie de Sen. a kalendis Aprelis proxime venturis ad quinque annos proxime comprehendos pro salario et feudo et mercede cujuslibet annorum predictorum Centum quinquaginta Librarum denariorum Senensium. michi solvendo per te et tuos in predicto offitio successores et de pecunia dicti operis quolibet mense predicti temporis et in fine cujusque mensis dicti temporis etc. etc. etc. — Item si quo casu eveniret infra predictum tempus me absentare ab opere et laborerio supradicto seu obmittere et praeterire per aliquid tempus infra quinquennium supradictum non adesse seu non superesse dicto operi et laborerio operis supradicti et perdere mei defectu vel causa aliquod tempus seu spatium temporis. Quod de tali et pro tali tempore et spatio sic obmisso preterito vel perdito per te et successores tuos in dicto offitio dematur et excomputetur de meo salario et feudo supradicto tantum quantum pro rata et secundum ratam tetigerit tem-

---

magnae subtilitatis et ad invenctionis etc. etc. Et ipse magister Landus moram sue habitationis contrahat ad presens in civitate Neapolitana etc. etc. Indeß stellte er sich nicht ein, da ihm das beschlossene Jahrgehalt von 200 libr. nicht bezahlt und Johannes etwas später an seiner Stelle in Sold genommen ward.

poris et spatii supradicti obmissi etc. — Actum Senis in domo operis sce Marie etc. etc. Ego Franciscus notarius vocatus Cecchus fil. olim Ture de Senis etc.

★

Viele Künstler hatten bis dahin an den Arbeiten Theil genommen, welche der nunmehr aufgegebene Bau des neuen Domes seinerzeit herbeyführte. Vasari[1]) läßt den Nicolas von Pisa seiner Gründung beywohnen; es fehlt gegenwärtig an Beweisen für oder wider diese ganz unerhebliche Thatsache. Ferner meldet er, daß Johannes von Pisa, der Sohn des ersten, die Vorseite des Domes gezeichnet habe[2]). Vasari hatte hier die neue Façade des alten Domes im Sinne, welche, wie wir aus obigen Urkunden wissen, erst in dem Jahre 1340. unternommen worden. An dieser neuesten Verschönerung hatte Johannes von Pisa, der damals långst gestorben war, gewiß nicht den geringsten Antheil. Hingegen möchte er in dem vorangegangenen neuen Bau einige der schönen Verzierungen an der Einfassung des großen Fensters gezeichnet, andere vielleicht selbst gemeißelt haben. Denn gewiß erwarb er sich auf irgend eine Weise bey den Sienesern Verdienst und Achtung, wie folgendes Ehrendecret bezeugt.

Archiv. delle riform. di Siena.

Statuta Sen. To. III. de anno 1284. Distributio IV. fo. 183.

De immunitate Magistri Johannis quondam magistri Nichole.

Item statuerunt et ordinaverunt, quod magister Johannes filius quondam magistri Nicchole, qui fuit de civitate Pisana, pro cive et tanquam civis Senensis habeatur et defendatur. Et toto tempore vite sue sit immunis ab omnibus et singulis honeribus comunis Senensis seu Datiis et collectis et exactionibus et factionibus et exercitibus faciendis et aliis quibuscunque.

Dieses Decret findet sich auch To. VII. (1299.) und in anderen Theilen, oder Redactionen der sienesischen Gesetze und Verordnungen.

Zu Gunsten eines Anderen, sonst unbekannten Bildners, des Meisters Ramus, ward die Verbannung, welche ihn früher betroffen, zurückgenommen, damit er

[1]) Vita di Nic. Pis. p. 100. „Si trovò Niccola alla prima fondazione del Duomo di Siena e disegnò il tempio di S. Giovanni nella medesima città.“ — Letzteres ist ganz falsch, das erste zu berichtigen; da der alte Dom damals schon långst vorhanden war, so kann hier nur von dem neuen die Rede seyn. — [2]) Das. p. 103. — „ma giunto a Siena senza essere lasciato passare più oltre, gli fu fatto fare il modello della facciata del Duomo di quella città e poi con esso fatta la detta facciata ricca e magnifica molto.“ Hier ward vielleicht der Sieneser Johannes Augustini der obigen Urkunde mit dem Joh. von Pisa verwechselt.

ungehindert für die Domverwaltung arbeiten könne. Die Proposition dieses Decretes war bisher nur durch fehlerhafte Auszüge bekannt, weßhalb ich dieselbe, da sie zudem als ein Beweis der Rücksicht, welche man damals dem Talent gewährte, nicht so ganz unwichtig ist, an dieser Stelle in ihrer ganzen Ausdehnung einrücken will.

Archiv. delle Rif. di Siena. To. XXV. T. fo. 30. a. t. 1281. die XXa. Novembris.

[1]) Item cum magister Ramus filius paganelli de partibus ultramontanis qui olim fuit civis Senensis. venerit nunc ad civitatem Sen. pro serviendo operi beate Marie de Senis ex eo quod est de bonis Intalliatoribus et sculptoribus subtilioribus de mundo qui inveniri possit. et ad dictum servitium morari non potest. eo quod invenitur exbannitus et condenpnatus per contumaciam occasione quod debuit jacere cum quadam muliere eo existente extra civitatem Senarum. si videtur vobis conveniens quod debeat rebanniri et absolvi de banno et condenpnatione suis ad hoc ut possit libere et secure servire dicto operi ad laudem et honorem Dei et b. Marie V. In Dei nomine consulate.

fo. 31. a tergo — Consilium est in concordia — scil. quod dictus Magister Ramus rebanniatur et absolvatur etc. etc.

Diese Urkunden rufen mir die italienischen Bildner jener Zeit ins Gedächtniß, deren Geschichte, ungeachtet so viel älterer und eines neueren sehr anspruchvollen Werkes, noch immer im Einzelnen, wie im Allgemeinen viele Irrthümer und Dunkelheiten enthält, denen, bey einem fortgesetzten und verbreiteten Quellenstudio doch endlich müßte beyzukommen seyn.

Der Vater jenes ausgezeichneten, sonst unbekannten Bildners Ramo war, wie obiger Auszug meldet, von jenseits der Berge [2]) gekommen und wahrscheinlich ebenfalls ein Bildner und Baumeister gewesen. Auch an anderen Stellen stieß ich, ohne zu suchen, auf die Spur deutscher Bildner, welche im dreyzehnten und vierzehnten Jahrhunderte, eben als man überall in Italien in der Baukunst und Bildnerey dem deutschen Geschmacke nachahmte, in Italien Anstellung und

[1]) In der Beschreibung des Domes und in andern topogr. Werken wird dieser Anfang auf folgende Weise angeführt: Magister Ramus quondam Paganelli, qui fuit civis Senensis modo venit de ultra montes et est etc. etc. — So wenig ist solchen Anführungen zu trauen. Vielleicht versetzte man die Worte, um den fremden Ursprung dieser Künstlerfamilie zu verhüllen. — [2]) Arch. della gen. Biccherna di Siena To. 16. ann. 1258. (1259.) fo. 15. a. t. Item magistro Rodolfo Tedeschi pro se et buon insegna Nichole ejus socio etc. Sein Vater mochte schlechthin, il Tedesco genannt worden seyn. Dieser Meister erhält III Libr. für Steinmetzenarbeit.

Beschäftigung gefunden[1]). Dieser deutsche Geschmack war sogar in die Schule des Nicolas von Pisa eingedrungen, welcher in seinen früheren Werken, besonders in der Kanzel der Taufkirche zu Pisa, von spät römischen Vorbildern ausgegangen war, und das Starre der Gesichtsbildungen, das Ausgeladene und Ueberladene in der Anordnung halberhobener Arbeiten aus jenen mit bekanntem Erfolge nachgeahmt hatte. Gewiß zeigt sich in seiner anderen, später begonnenen Kanzel im Dome zu Siena, neben sparsam eingestreuten deutschen, oder, wie man sagt, gothischen Verzierungen, manche, obwohl gemilderte Eigenthümlichkeit des deutschen Relief und Gewandstyles, aber auch ungleich mehr Leben und Charakter in den Köpfen und in der Bewegung und Haltung der Gestalten. Diese Abweichungen sind vielleicht, weniger dem Meister selbst, als dessen berühmtestem und gesuchtestem Gesellen, dem Arnolfo di Cambio beyzumessen. Wie nachstehende Urkunden zeigen, legte die sienesische Domverwaltung ein großes Gewicht auf seine persönliche Anwesenheit und Theilnahme an der Arbeit.

1. Archivio dell' opera del Duomo di Siena. Pergamene, No. 287[2]).

---

[1]) Archivio dell' op. del Duomo di Firenze, Libro inscritto: Memoriale delle masserizie ed d'altre chose dell' opera. fo. 2. (1388.) wird: lo tomaso de la magna unter den Steinmetzen und anderen Arbeitern aufgeführt, welche in ged. Jahre beym Dombau angestellt worden, und fo. 64. erhält er eine tavoletta bezahlt, scheint daher ein Bildschnitzer zu seyn. — Arch. cit. Libro: Q di Cassa 1406. a. c. 18 a. t. Maestro Nicholo Tedescho. — Zu Siena fand ich in einem Fragment des Archives der Co. di s. Onofrio (jetzt in den riformagioni): (1411.) a maestro arigo tedesco a di 5. di marzo fiorini sette — Ueberschrift: a le spese de l'aco di s. Onofrio. Es galt wohl eine gothische Thurm-, oder Giebelspitze. — Hierauf bezügliche allgemeinere Traditionen, wie selbst vereinzelte Namen erscheinen in den Eingängen und früheren Lebensbeschreibungen des Vasari; auch gehört dahin jener Cöllnische Bildhauer bei Ghiberti, welcher seit Cicognara häufig besprochen wird. — Unter den italienischen Bildnereyen in deutschem Geschmacke giebt es verschiedene, in denen der Ausdruck deutschen Geistes, deutscher Manier und Formengebung so auffallend ist, daß ich nicht umhin kann, sie für die Arbeit eines Deutschen zu halten, welcher, gleich den genannten, sich in Italien niedergelassen, oder doch als fahrender Geselle in diesem Lande gearbeitet hat. — Dahin gehören zwey höchst ähnliche Madonnenbilder von Marmorstucko, das eine und schönere in der Klosterkirche zu Grottaferrata, in dem Bezirke von Rom, das andere in einer der Tribunen der Kirche san Pietro in Grado in der Nähe von Pisa. Aus demselben Materiale besteht eine verwandte, obwohl geringere Darstellung desselben Gegenstandes zur Linken des vergitterten Einganges zum Chore des Domes von Lübeck, einer Stadt, deren damaliger Flor gestattete, auch aus weiter Ferne Künstler anzuziehn. — Schöne, in Helfenbein ausgeführte Nachbildungen jener italienischen Madonnen, sah ich im Jahre 1820. in der Kunsthandlung des Juweliers, H. Beccheroni, am Domplatze zu Florenz. — [2]) Das beyliegende Duplicat hat No. 288. Della Valle, (lettere Senesi, T. I. Ven. 1782. p. 179. f.) dessen Abschrift ursprünglich nach diesem letzten gemacht worden, citirt die gegenwärtig unanwendbare Numer 56.

In nomine domini nostri Jesu Christi, dei eterni, amen. Anno ab incarnatione ejus Millesimo ducentesimo sexagesimo sexto. Indictione non a. tertio Kalendas Octubris secundum cursum Pisanorum. Ex hujus publici instrumenti clareat lectione, quod Nicholus[1]), magister lapidum, de parochia ecclesie sci Blasii de ponte, olim Petri, convenit et promisit fratri Melano de ordine Cisterciensi, operario opere sce Marie, majoris ecclesie Senensis, agenti et stipulanti et recipienti operariatus nomine pro ipsa opera predicte ecclesie p. stip.[2]), quod hinc ad kalendas novembris proximi venturi dabit ipsi fratri Melano pro scripta opera scripte ecclesie sce Marie majoris de Senis, vel ejus certo misso pro ipsa opera, sive ejus successori, aut cui ipse praeceperit, Pisis, suis ipsius Magistri Nicholi expensis, infrascriptos Lapides de Marmore de Carrara. Videlicet: colunpnellos undecim, scilicet quinque ex eis longos palmis septem et medio, et reliquos sex, palmis quinque et digitis tribus, fornitos desuper de[3]) capitellis. Et petras septem ab archettis octo, cum aliis octo lapidibus necessariis inter ipsos archettos. Et tabulas septem lapidum. Et colunpnellos sedecim de marmo[4]). Et alios lapides necessarios pro faciendo et forniendo unum pergamum[5]) de marmo in scripta ecclesia sce Marie, exceptis fundo ipsius pergami faciendi et leonibus et pedestallibus scriptorum primorum undecim colunpnellorum. Et etiam exceptis lapidibus necessariis pro scala ipsi pergamo, quod pergamum sit et esse debeat amplum de intus brachiis quatuor ad brachium canne pisane, nisi juxto et inevitabili dei et maris remanserit impedimento, quo transacto, quam citius poterit, recuperabit, pro pretio librarum sexaginta quinque denariorum Pisanorum minoris monetae, de quibus predictus magister Nicholus habuit fidem ipsi fratri Melano pro scripta opera ad infrascriptos terminos; videlicet de medietate ex eis hinc ad pasca nativitatis Domini nostri Jesu Christi proximum. Et de reliqua medietate hinc ad kalendas martii proximi. Insuper

---

[1]) Aus dem italienischen, Niccolò, in die nächstverwandte lateinische Endung übertragen. In den folgenden Verhandlungen steht überall, Nicholas. — [2]) personaliter stipulanti. — [3]) Aus der lingua volgare; forniti di capitelli. — [4]) Wie vorhin. — [5]) Della Valle, vielmehr die Abschrift, deren er sich bediente, lieset hier, pervium, und so fort durch alle Casus, in denen das Wort vorkommt. Der Abschreiber hatte die Abbreviaturen der Urkunde: pmum, pmi, pmo, falsch gelesen, weil das m, der neugothischen Schrift fast eben so aussieht, als das ui. Indeß kann hier kein Zweifel obwalten. Eine Kanzel hieß damals, wie noch immer, überall in Italien, pergamo, in den lateinischen Urkunden, pergamum.

predictus magister Nicholus convenit et providit scripto fratri Melano agenti et stipulanti et recipienti pro scripta opera sce Marie p. stip., quod in scriptis kalendis Martii proxime venturi ibit Senas ad standum pro scriptis lapidibus aptandis et ipso pergamo faciendo. Et quod ab ipsis kalendis martii proxime venturi in antea annuatim stabit et morabitur Senis pro predictis lapidibus aptandis et pergamo faciendo donec fuerit conpletum. Et se ab ipso opere faciendo de Senis non separabit donec ipsum opus fuerit expletum sine parabola et voluntate ipsius fratis Melani operarii. Salvo quod annuatim idem Magister Nicholus pro factis opere ecclesie sce Marie majoris Pis. et opere sci Johannis baptiste de Pisis et etiam pro suis ipsius Magistri Nicholi factis propriis, non capiendo aliud opus ad faciendum, Pisis redire et venire possit usque in quatuor vicibus, stando et morando diebus quindecim tantum pro qualibet vice, qua de Senis Pisis rediret, ut dictum est, predictis de causis, ut dictum est. non computatis diebus eundi et redeundi in ipsis quindecim diebus. Et etiam, quod in predictis kalendis martii proxime venturi pro suis discipulis[1]) secum ducet Senas Arnolfum et Lapum suos discipulos, quos secum pro infrascriptis salariis, ut infrascribitur, tenebit usque ad conplementum scripti pergami. Si tantus fuerit terminus, quo cum eo morari et stare tenentur ipsi et quisque eorum. Et hec omnia scripta et singula scriptorum, ut dicta sunt, faciet et observabit sine briga et molestia et reclamatione curie. Si vero ut dictum est, non observaverit, aut si contra predicta vel aliquod eorum fecerit, vel factum fuerit, penam librarum Centum denariorum Pisan. minoris monete, et omnes expensas curie et advocatorum alias, quomodo fierent, ei pro stipulatione conponere et dare promisit. et, pena soluta, contentus in suo robore et vigore consistat. Obligando se suosque heredes et bona sua ei pro scripta opera et ipsi opere scripte ecclesie sce Marie majoris de Senis, suisque successoribus. Et renuntiando omni juri et legibus et constitutionibus et auxiliis et defensionibus, unde se a scripta pena, vel ab aliquo scriptorum tueri vel juvare aut liberare posset. Et quod possit ipsum pro predictis et singulis convenire ubique coram quocunque vel quibuscunque Judice vel Judicibus, ecclesiasticis vel secularibus voluerit. Quapropter predictus frater Melanus operarius scripte opere scripte ecclesie sce Marie majoris de Senis operariatus nomine pro scripta opera scripte

[1]) Ueberseße, nicht Lehrling, sondern Geselle. Weiterhin steht: famuli.

ecclesie, et etiam ex bailia et potestate, quam dicit se habere a consilio et communi Senarum de hiis omnibus et singulis promittendis et faciendis, convenit et promisit scripto magistro Nicholo p. stip., quod scriptas libras sexaginta quinque denariorum Pisanorum pro pretio scriptorum colunpnellorum et tabularum et aliarum scriptarum petrarum dabit et solvet, vel dari et solvi faciet ipsi magistro Nicholo, vel ejus heredi, aut suo certo misso pro eo, sive cui ipse preceperit, hinc ad scriptos terminos, videlicet, medietatem ex eis hinc ad sciptum pasca nativitatis proximum. Et reliquam medietatem, hinc ad scriptas Kalendas Martii proximi, Pisis, in denariis Pisanis. Et convenit et promisit ei p. stip., quod a scriptis kalendis martii proxime venturi in antea ipsum Magistrum Nicholum cum scriptis duobus suis famulis et etiam uno altro famulo pro predictis operibus faciendis tenebit et stare et morari permictet in civitate senarum, quousque dictum pergamum conpletum fuerit. Et quod dabit et solvet, vel dari et solvi faciet ipsi Nicholo magistro pro suo salario et mercede sui laboris pro singulo die, quo ibi in ipso opere laborabit et faciet laborari. solidos octo denariorum pisanorum [1]). Et pro scriptis duobus suis discipulis pro eorum salario et mercede solidos sex denariorum pro singulo die, quo in ipso opere laborabunt, in denariis Pisanis solvendos in fine cujusque mensis, sicut ceperit ad rationem predictam. Et etiam hospitium et lectos pro se et scriptis discipulis tribus. Et etiam pro scripto tertio discipulo salarium sive pretium condecente [2]) pro singulo die, quo ibi laborabit. Salvo et intellecto in scripto contractu ex pacto modo inter ipsos contrahentes apposito, quod si idem magister Nicholus aliqua vice seu aliquibus vicibus de voluntate scripti fratris Melani operarii ivit vel stetit pro factis predicti operis, vel aliis factis ipsius operis vel comunis Senarum. Idem operarius dabit, vel dari faciet ipsi magistro Nicholo pro suo salario et mercede solidos octo denariorum pisanorum et expensas equorum et victum singulo die, quo sic

[1]) Im, Archivio della Biccherna, (Abtheilung der Riformagioni zu Siena), Classe B. No. 20. Jahr 1261. Julius bis Januar lies't man p. 29 sec.:

XXV. sol. magistro Martino
XXV. sol. magistro Russo
XXV. sol. magistro Ugolino } magistris lapidum qui venerunt cum dno. cam. Montepulcianum causa designandi cassarum qui fieri debet ibi pro communi Senensi pro eorum salario quinque dierum.

Nach diesem Maßstabe ist das stipulirte Taglohn des Meisters und seiner Gesellen nicht so unerheblich. — [2]) Endung der vulgären Sprache.

iverit vel steterit. Et salvo et intellecto si Johannes filius ipsius magistri Nicholi venerit et de voluntate ipsius magistri Nicholi in predicto opere laborare voluerit, quod ipsum ibi stare et laborare permictet et patietur. Et pro singulo die, quo in ipso opere laborabit, dabit et solvet, vel dari et solvi faciet ipsi magistro Nicholo pro salario et mercede scripti laboris scripti sui filii solidos quatuor denariorum pisanorum min. Et quod aliquos alios magistros in dicto opere sine licentia et voluntate scripti magistri Nicholi non mictet, nec faciet laborare. nec aliquos magistros, qui in dicto opere laborabunt, sine licentia et voluntate ipsius magistri Nicholi non extrahet, vel faciet extrahi. Et quod eundem magistrum Nicholum et ejus discipulos liberabit et faciet liberari a communi Senarum durante scripto opere ab omnibus servitiis realibus et personalibus. Et hec omnia scripta et singula scriptorum, qualiter dicta sunt, faciet et fieri faciet sine briga et molestia et reclamatione curie. Si vero, ut dictum, non observaverit, aut si contra predicta vel aliquod eorum fecerit vel factum fuerit, penam scriptam librarum Centum denariorum et etiam penam dupli totius scripti pretii et salarii et omnes expensas curie et advocatorum et alias, quo modo fierent, ei pro stipulatione componere et dare promisit. Et pena soluta contentus in suo robore et vigore consistat. obligando se operariatus nomine pro scripta opera et ipsam operam et bona scripte opere sce Marie majoris Senarum suosque successores ipsi magistro Nicholo et ejus heredibus et renuntiando etc.

Et taliter me et Palmerium notarium de Senis quondam Johannis, qui similem cartam rogavit, h. scribere rogaverunt. Actum Pisis in ecclesia sci Johannis baptiste. Presentibus Rainaldo S. paris operario opere ecclesie sce marie majoris Pis. et Bonajuncta operario scripte ecclesie sci Johannis. Et etiam presente scripto Palmerio notario de Senis quondam Johannis, qui similem cartam rogavit testibus ad hoc rogatis. etenim:

Ego Jacobus filius quondam Alberti de Gabbiano Domini Frederici Dei gratia Romanorum Imperatoris notarius predictis omnibus interfui et rogatus scripsi et firmavi et complevi.

2. Daselbst. No. 293.

In nomine domini nri Jesu Christi anno ejusdem domini Millesimo CC. LXVII. Indictione VIII. die V. Idus Maji. Omnibus hanc publicam paginam inspecturis pateat evidenter, quod in presentia mei

hugonis notarii et testium subcriptorum ad hec specialiter vocatorum frater Melanus conversus sci Galgani ordinis Cisterciensis operarius operis sce Marie de Senis requisivit magistrum Nicholam Pieri de Apulia, quod ipse faceret et curaret ita, quod Arnolfus discipulus suus statim veniret Senas ad laborandum in dicto opere cum ipso magistro Nichola, sicut idem Magister Nichola convenit et promisit eidem fratri Melano operario sub pena C. librarum denariorum, ut constat per instrumentum factum manu Palmerii notarii. Alioquin procederet contra dictum magistrum Nicholam ad predictam penam.

Actum Senis in domo dicti operis coram hugolino quondam Rodulfi notario, fratre Bartholo converso ordinis Cisterciensis, Gratia Guidonis et Ventura Ranerii testibus presentibus et rogatis.

Ego Hugo quondam Marii notarius predicte requisitioni interfui eam rogatus scripsi et publicavi.

3. Daſ. No. 302. Die äußere Aufſchrift: carta del maestro Niccholo che fece el legio[1]).

Dieſer Pergamentſtreif enthält eine Reihe von Empfangbeſcheinigungen, aus welchen ich nur das Perſönliche ausheben will.

1) In etc. anno ejusdem Millesimo CCLXVII. Indicatione X. die XVII. kalendas Augusti.

Ego magister Nicholus olim petri lapidum de Pisis populi sci Blasii confiteor etc. LXXVIIII. libras bonorum denariorum pisanorum parvorum pro pretio lapidum pergami, quod fieri debet in ecclesia Senensi et IV. Leononum et VII. basarum. Item confiteor tibi — habuisse et recepisse — XXV. libras bonorum denariorum Senensium minutorum pro conpimento salarii Johannis filii mei et Lapi Donati et Arnolfi meorum discipulorum. Et a dictis Summis etc.

2) Anno dni Millesimo CC. LXXVII. Indictione XI. die VIII. kalendas novenbriarum. Ego magister Nicholus olim petri lapidum de Pisis pro me et filio meo Johanne promittens de rato pro eo confiteor tibi fratri Melano etc. — XLI. libras et XIII. solidos bonorum denariorum Senensium pro pretio et salario meo et dicti Johannis filii mei trium mensium proxime preteritorum, videlicet Julii etc. —

---

[1]) Ein ebenfalls gebräuchlicher Ausdruck für, pergamo, Kanzel.

3) Eodem anno et Indictione, die secundo mensis Novenbris. Ego magister Nicholus dictus pro me et filio meo etc. — recepisse XVI. Libras et VIII. solidos — pro salario — mensis octubris etc. —

4) Eodem anno et Indictione die XVI. kalendas Januarii. Ego magister Nicholus — XVI. libr. et II. solidos — pro preterito proxime mense novenbris.

5) Eodem anno et Indict. die IV. nonas Januarii. Ego magister Nicholus pro me et filio etc. — XIV. libras et VIII. denarios de mense decembris proxime preteriti.

6) Anno dni. Millesimo CCLXVIII. Indictione XI. die secundo nonas aprilis. Ego magister Nicholus pro me et filio meo dicto etc. — L. libras et VIII. sol. et X. denarios senen. — trium mensium preteritorum proximorum. —

7) Eod. anno et ind. die VIII. Idus junii. Ego magister Nicholus dictus pro me et filio meo — XXVIII. libras XV. solidos et III. den. pro salario — duorum mensium proxime preteritorum, videlicet Aprilis et Maji. —

8) Anno Millesimo CCLXVIII. Indict. XII. die VIII. Idus Novembris. Ego magister Nicholus — pro me et Johanne filio meo et Lapo et Arnolfo discipulis meis promittens — habuisse LXXIV. libras et IV. denarios bonorum denariorum Senensium minutorum pro pretio et salario meo et filii et discipulorum meorum, quos mihi et eis dare debeas pro quatuor proximis preteritis mensibus videlicet Julio, Augusto, Septenbr. et Ottubr. etc. —

Diese Bescheinigung ist die letzte noch vorhandene und beschließt mit einer Formel, welche einer allgemeinen Quittung gleicht und errathen läßt, daß die Kanzel damals bereits beendigt war. — et ab omnibus aliis solutionibus, heißt es, provisionibus, pactis, conventionibus, et obligationibus, quibus michi vel eis tenereris aliquo modo vel . . . ab hodie retro libero et absolvo. et pactum, finem et generalem refutationem tibi facio de ulterius non petendo tibi aut dicto operi aliquid inde sub pena etc.

Bemerken wir, daß jene Löwen, zwey und drey der mitgetheilten Folge von Urkunden, bey dem Künstler fertig vorhanden seyn mußten; er verspricht (No. 1.) sie alsobald mit dem übrigen rohen Materiale zu liefern, und bescheinigt schon in seiner frühesten Quittung den Empfang des dafür ausbedungenen Preises von 78 Pfund. Das rohe Material kostete (No. 1.) 65. also die vier Löwen und sieben Basen nur 13 Pfund. Diese unverhältnißmäßige Wohlfeilheit er=

klärt sich eben nur aus der Art ihrer Beschaffung. Der Gebrauch, Löwen unter den Kanzeln, wie besonders unter dem Vordache der Kirchthore anzubringen, war dazumal so ausgebreitet[1]), daß man darauf speculiren mochte.

Daß Arnolfo nicht, wie Vasari berichtet, seines Mitgesellen Lapo Sohn war, vielmehr von einem unbekannten Cambio abstamme, wissen wir längst durch ältere Mittheilungen aus einem gegenwärtig unzugänglichen florentinischen Archive[2]). Hingegen lernen wir aus der zweiten Urkunde: daß der Vater des Nicolas, Peter, aus Apulien nach Pisa gekommen war. Erwägen wir, daß Peter, nach dem Gebrauche jener Zeit, wahrscheinlich dieselbe Kunst betrieben hat, als sein berühmterer Sohn, so werden wir weiter vermuthen dürfen, daß in jenen älteren Mittelpuncten des levantischen Handels, zu Neapel, Gaeta, besonders zu Amalfi auch während der meist barbarischen Jahrhunderte einige Kunstbildung fortbestanden. Wenn ich recht entsinne, so waren auch die Baumeister der schönen Basilica zu Montecassino Amalfitaner.

Der Sohn des Nicolas, Johannes, scheint in diesen Urkunden (eins und zwey) nur eine untergeordnete Stelle einzunehmen. Er wird (No. 1.) offenbar nicht sowohl gesucht, als den Wünschen des Vaters zugestanden und erhielt nur ein Drittheil des Lohnes seiner Mitgesellen. Unstreitig also erwarb er sich durch spätere Leistungen die Auszeichnung, welche ihm, wie ich oben gezeigt habe, in der Folge zu Theil geworden.

Wie seine Kanzel im Dome zu Pisa bezeugt, befolgte Johannes in reiferen Jahren den deutschen Geschmack, den er jedoch durchaus übertrieb und keinesweges gleich dem Arnolfo, verschönte und milderte. Dieser letzte beendete, etwa zwanzig Jahre nach jener Kanzel des sienesischen Domes, die Verdachung des Hauptaltares der großen Paulskirche außerhalb der Mauern von Rom, in welcher die Anlage freylich die schon seit längerer Zeit herkömmliche, das Einzelne indeß in deutschem Geschmacke ausgebildet ist. Es befinden sich

---

[1]) S. Sepulcral monuments, Introd. p. CXXIII., wo die Entstehung dieses Symboles aus Psalm 91. erklärt wird, wo: conculcabis Leonem etc. — An der Vorseite des Domes zu Pisa liest man die Worte: de ore Leonis libera me Domine etc. neben einem schwarz auf weißem Marmor eingelegten Männchen inmitten zweyer Unthiere. Vielleicht war dieses Symbol für die Geweihten eine Anmahnung an die Streitigkeiten der Kirche mit der weltlichen Gewalt, welche der Zeit nach mit dessen jäher Ausbreitung zusammentrifft. — [2]) S. Richa delle chiese di Firenze. To. VI. p. 17., wo aus der Bestallung des Arnolfo zum ersten Werkmeister des Dombaues: Arnolfus de Colle fil. quondam Cambii. — In einem Briefe König Karls von Anjou dd. 1277. Sept. X. Ind. VI. (Archiv. della Cancelleria X virale di Perugia A. No. 52. und abgedruckt bei Mariotti, lett. perug.) heißt er rundweg mag. Arnulfus de Florentia. Man überging in der Fremde die specielle Angabe des Geburtsortes.

daran Figuren des Paulus und Petrus, so wie zween anderer Apostel, welche, obwohl sie etwas kurz sind, im übrigen doch zu den schönsten Bildnereyen jener Zeit gehören. Der Künstler hatte den überlieferten Typus zwar ins Auge gefaßt, doch neu belebt und in seine eigenthümliche Manier übertragen, welche das Hochalterthümliche mit dem gothischen Geschmacke verschmilzt[1].

Schon Vasari[2]) hat dem Meister Nicolas (auf welchen ich noch einmal zurückkomme), wie gewöhnlich ohne alle Gewähr, viele bedeutende Bauwerke beygelegt, und Morrona[3]), in patriotischem Eifer, die Zahl dieser Werke, nach Vermuthungen ohne festen Grund[4]), bisweilen auch nach einem bloß eingebildeten Kennergefühle, um einige neue vermehrt. Ich bin weit entfernt, dem wackeren Meister abzusprechen, daß er sich auf die Baukunst verstanden, was, bey damaliger Verbreitung des Künstlerberufes, an sich selbst sehr wahrscheinlich ist. Gewiß war er der Rathgeber, oder Gehülfe der Domverwaltung zu Pisa, weil er in der ersten der oben mitgetheilten Urkunden sich die Freyheit ausbedingt, viermal im Jahre dahin zurückzukehren, um sowohl seine eigenen, als auch die Angelegenheiten des Domes und der nahen Taufkirche seiner Vaterstadt in Acht zu nehmen. Doch waren diese Gebäude längst vollendet; man konnte daher nur in Bezug auf Nachbesserungen und Zierden seiner Hülfe, oder seines Rathes bedürfen. Wenn Nicolas jemals von Grund auf gebaut hat, so befolgte er wahrscheinlicher die späteren Ausweichungen der römisch-christlichen Bauart, als die gothische, welche, wie schon Morrona vermuthete, nach seiner allgemeinen Hinneigung zum Antiken und Altchristlichen ihn nicht wohl ansprechen konnte. Der Thurm der Kirche s. Nicolas zu Pisa möchte daher sein Werk seyn können; obwohl, bis Solches erwiesen worden, auch eines Anderen. Ueberhaupt ward in so früher Zeit kein beträchtliches Bauwerk so ganz nach *einem* Plane durchgeführt.

---

[1]) An diesem Werke, welches wahrscheinlich beym letzten Brande durch Einsturz des Daches zerschmettert worden, ist oder war folgende Aufschrift eingegraben: HOC OPVS FECIT ARNOLFVS = CVM SVO SOCIO PETRO. + ANNO MILLENO CENTVM BIS ET OCTVAGENO QVINTO. SVMME $\overline{\text{DS}}$ = Q. HIC ABBAS BARTHOLOMEVS = FECIT OPVS FIERI = SIBI TV DIGNARE MERERI. — Welch eine Kluft von den Inschriften dieser Zeit zu den Bildern, an denen sie vorkommen! — [2]) Vita di Nicolò Pis. — [3]) Morrona, la Pisa ill. T. II. cap. II. §. 3. gegen Ende. — [4]) So versichert er uns, mit den Worten des Vasari: daß Clemens IV. den Nicolas im J. 1267. nach Viterbo gerufen, und ihm dort Verschiedenes zu bauen aufgetragen habe. — Wir wissen indeß aus den obigen Urkunden, daß unser Meister während dieses Jahres durch sein Wort an Siena gebunden war und in der That (Nr. 3.) daselbst ohne längere Unterbrechung gemeißelt hat.

Schon aus den hier und in der vorangehenden Abhandlung[1]) mitgetheilten Actenstücken erhellet es zu Genüge, daß in den italienischen Freystaaten des Mittelalters solche Bauwerke, an deren Förderung die höchste Gewalt Theil genommen, selten, vielleicht nie, so ganz nach dem Plane und unter der Leitung eines einzigen Künstlers durchgeführt wurden. Bald ward die Leitung des Geschäftes einer einzigen Person, bald wieder einem engeren Ausschuß übergeben; bald nahm der jedesmalige höchste Magistrat das schon halb Geschehene und längst Beschlossene von neuem in Erwägung, unterwarf es der Berathung und Abstimmung der größeren Bürgerversammlungen, was nicht selten der Anlage eine ganz neue Richtung gab. Allerdings mögen kleinere Pfarrkirchen und Klöster, bey deren Ausführung weniger Köpfe zu vereinigen waren, auch dazumal bisweilen nach einem Plane und unter derselben Leitung vollendet worden seyn. Die Domkirchen aber unterlagen allen Schwierigkeiten und inneren Hemmungen der republicanischen Staatsverwaltung; bey diesen Gebäuden war das Ganze wie das Untergeordnete das Ergebniß fortgehender Berathungen, Abänderungen und Verschmelzungen, in denen das Absehn, die Manier und Eigenthümlichkeit der einzelnen Künstler nothwendig verloren ging. Wenn uns Vasari und andere noch Neuere demungeachtet bey vielen Domgebäuden den Meister angeben, so beruhen diese, wie andere gleich verwegene Versicherungen auf bloßer Unkunde und daher entstehender Mißdeutung von Nachrichten über die Theilnahme bestimmter Künstler an den Berathungen und Arbeiten, welche im Verlaufe der Zeit an diesem, oder jenem anderen Theile bestimmter Gebäude vorgenommen worden. Wir haben in der vorangehenden Abhandlung gesehn: daß selbst die Modelle eines Arcagno nicht ohne Abänderungen sind angenommen, und bald darauf wiederum verworfen worden; in dieser: wie man einen schon weit vorgerückten Bau, nach wiederholten Berathungen endlich ganz aufgegeben hat. Vielleicht ist es Sachkundigen nicht unwillkommen, andere Beyspiele derselben Art einzusehn, welche, wenn auch nicht ausnehmend wichtig, doch wenigstens bis dahin ungedruckt sind.

1. Archivio dell' opera del Duomo di Siena. Pergamene. No. 234.
(Neue Einrichtung und Controllirung der Verwaltung.)

In nomine domini amen. pateat evidenter omnibus hanc paginam inspecturis, quod consilium comunis et populi Sen. coadunatum more solito in ecclesia sci Christofori ad sonum campane a domino Francisco Trogisio dei et domini Regis Cecilie gratia Senarum potestati et a domino Roffredo de Isola eadem gratia capitaneo comunis et populi Sen. fuit in concordia, quod novem Boni homines scilicet tres

[1]) Abh. X. Belege I.

per terzerium debeant eligi ad ordinandum et providendum, qualiter procedatur in opere sce Marie et quomodo ibi laboretur, et quod ordinaverint et statuerint debeat fieri et observari et sit firmum et ita in dicta opere procedatur et laboretur. Actum Senis in ecclesia dicta coram dno Gherardo Judice populi Sen. et Jacob. Castaldo comunis Senarum presentibus. Sub anno dni Millesimo CCLIX. Indict. III. die III. Idus Februarii.

Das. No. 235. anno 1259. Ind. tertia die XVI. kalend. Decenbris, also um einige Monathe früher, (das sienesische Jahr reicht bis zum März 26.) wird eine außerordentliche Commission von neun Männern, drey für jede Abtheilung der Stadt, angeordnet, um dem Operarius: super facto cori, zu rathen. Aus dieser scheint denn obige Organisation sich unmittelbar entwickelt zu haben.

2. Archivio dell' opera del Duomo di Firenzi. Libro. Prestanze. 1355.—57.

(Ergänzung des Protocolls vom August 3. 1357. dessen Anfang s. vorangehende Abhandlung, Belege I. Arcagno, 5.

— i quali tutti e cinque di concordia nella presenzia di detti operai presero per partito e deliberarono. la detta nuova colonna fatta per Francescho essere più forte e bella e laudabile, di che i detti operai furono contenti e nel nome di dio comandarono, che quella si mettesse a seguizione. Si veramente:

Che e' si faccia uno pilastrollo di mattoni murato in quella altezza che basti. sul primo pilastro fondato . et che la detta colonna di giesso vi si pongnia su et che iscritto vi sia a' pie' con lettere grosse, che qualunque persona volesse aporvi alchuno difetto debia fra otto di venire agli operai o ad altri per loro et dirne l'animo suo et sarà udito graziosamente.

Et comandano che io filippo mandassi a boccha. il messo dell' opera a tutti maestri religiosi e secolari di Firenze significando loro il detto partito preso della colonna preghandoli che e vegniano a vedere se per loro vi s'aponesse.

Et comandano chella detta colonna del giesso si compiesse tutta intorno come ella é dalle due faccie.

Et comandano a francescho che in sudetto primo pilastro fondato intagliasse cogli scharpelli il modello della bagia (Basis) della sopradetta colonna.

Che nelle sopradette lettere anche stia iscritto che chiunque ne vuole . . . . vegnia a pattegiarsi.

Gewiß brauchte es nicht so viel umständlicher Vorbereitungen, um den Meistern und Männern vom Fach begreiflich zu machen, wie ein oder das andere Modell sich an seiner Stelle, oder im Vollen ausnehmen würde. Indeß hatte man auch die Stimmen der minder Kunstverständigen und völlig Unkundigen zu gewinnen, welche gelegentlich zur Berathung hinzugezogen wurden, wie nachstehendes Beyspiel zeigt.

Archiv. et libro cc. XII. Luglio 1357. mercoledi, zu Ende.

— Furono richiesti al sopradetto consiglio molti cittadini venirci. Amerigho da Conmara et bartolo biliotti et varj altri e furono qua entro. perche parve ad alchuno che i sopradetti maestri consigliassero per animo. vollono che i sopradetti francescho et Andrea dessero per ischritto ciaschuno due maestri confidenti et vogliono che questi quatro maestri fossero avedere i sopradetti disegnamenti.

Elesse Francescho:
Ambruogio Lenzi (darunter ausgestrichen:
Filippo del frate.)
Frate Rinieri di sta Croce

Elesse Andrea:
Nicchholo di Beltramo
Francescho di Neri.

Archiv. c. Libro, Ricordanze dell anno 1359. Protocoll vom J. 1359. Julii 19. Cittadini che consigliarono etc. etc. — Und so fort an anderen Stellen, deren Anführung ermüden würde. — Vgl. in dieser Beziehung jene allgemeine Berathung, die vierte der schon mitgetheilten, den sienesischen Dombau betreffenden Urkunden.

Dieselbe unbehülfliche Voraussicht, welche so vielfältige Versuche, Einreden und Aenderungen veranlaßte, zeigt sich auch in den Anordnungen, welche die Sitten und Gewohnheiten der Künstler und Handwerker zum Besten lenken sollen. Ich finde im: libro di richordanze. 1367. — 1376. (Arch. dell' op. del Duomo di Firenze) fo. 18. a. t.: Memoria che di IX. di Luglio 1369.

Lapo di vani
Tomaso di Melglio

+ di fare, che chapomaestro non vadano a bere choniuno maestro.

+ di fare, che giovanni, ne niuno checci sia non possa dar parola di mandar niun maestro o manovale a lavorare altrui (altrove).

+ di fare, che niuno non possa prestare niuna masserizia sanza la parola di III. hoperai.

XII.

Von einigen Dunkelheiten und Verwechselungen der Kunstgeschichte des vierzehnten und folgenden Jahrhundertes. Alberto di Arnoldo; Piero Chelini; Lorenzo da Viterbo; Bernardo Rossellini; Urbano da Cortona; Antonio di Federigo

Mit dem frischesten Lebensmuthe strebte das wiederaufblühende Italien seine langezeit verödeten Städte wieder einzurichten und zu verschönern; überall ward die Kunst auf das Innigste mit solchen Handwerken verschmolzen, welche ihres Aufdruckes fähig sind; auch die größesten Künstler unterzogen sich jeglicher vorkommenden Arbeit, leisteten (weil sie das Handwerk zeitig einübten, unausgesetzt betrieben) mit jener Leichtigkeit, welche allein wohlfeile Bedingungen und leichten Absatz des Hervorgebrachten möglich macht. Unter so günstigen Umständen mehrten sich die Künstler, welche behaglich von ihrem Erwerbe lebten, ins Unendliche. In den Verzeichnissen der Innungen, in den Protocollen öffentlicher Berathungen und an so viel anderen Stellen tritt uns überall eine Fülle meist ganz unbekannter Künstlernamen entgegen [1]. Doch werden nur solche für uns Bedeutung haben, deren Kunstverdienst noch zu ermitteln ist.

---

[1]) Unter den Zeitgenossen der Lorenzetti und Simons von Siena, finden sich im dortigen Archiv (Biccherna B.) eine Menge fast unbekannter Künstlernamen. Z. B. B. To. 103. (1310. 1311.) fo. 229. a Tavena dipegnitore. — Das. fo. 255. — a Vitoluccio et a Nicholuccio dipegnitore. (Es werden ihnen Wappen bezahlt.) Das. fo. 282. a. t. — Ancho — 1. Lib. A insegnia dipegnitore pro dipegnitura a livri del camarlengo. (Ob jener Sezna, von dessen Hand das Bild der sien. Gallerie? S. Abh. VIII.) — B. To. 99. anno 1301. 1302. fo. 282. a. t. — Item XV. sol. — a petruccio dietisalvi dipegnatore per dipegnatura uno livro etc. Dems. das. fo. 361. a. t. und 362. für Wappenschilder. Das. fo. 296. — a Bindo miniatore. B. To. 104. (1310.) fo. 90. — a Cieco Puci dipegnitore. To. 104. fo. 108. — a Nichola Mini dipentore. B. To. 110. anno 1314. a Vitoluccio et a Guido Cini dipegnitori. Das. fo. 192. a. t. a Mino dipegnitore per dipegnitura due ciervi nellivro delle chiavi etc. B. To. 121. anno 1319. die XXIII. octubris — Guidoni pictori — und die V. decembris — Guido Cinacti pro pictura etc. Allerdings bezahlt man diesen Künstlern meistens nur Wappen und andere Symbole dieser Art. Indeß ward diese Arbeit auch von den größeren Meistern jener Zeit nicht so durchhin verschmäht. — Archiv. delle Riform. di Siena, T. libro 78. steht eine serie delle arti esistenti in Siena l'anno 1363. worin neun und dreißig Maler,

Um die Mitte des vierzehnten Jahrhundertes war Alberto di Arnoldo ein ehrenwerther Bildner, wie jene mehr als lebensgroße Madonna darlegt, welche langezeit für eines der kühneren Werke des Andreas von Pisa gegolten hat.

Wir verdanken die erste Entdeckung und Aufklärung dieses, von allgemeinen und willkührlichen Vermuthungen des Vasari ausgehenden, Irrthumes dem Bibliothekar der Magliabecchiana, Herrn Vincenzio Follini. Dieser verdiente Gelehrte war gelegentlich seiner Vorarbeiten zu einer neuen Ausgabe der Novellen des Franco Sacchetti durch eine dieser anmuthigen Erzählungen, die Novelle 136., veranlaßt worden, den Lebensverhältnissen jenes bis dahin unbekannten Künstlers weiter nachzuspüren. Sacchetti bezeichnet den Alberto als einen bekannten Bauverständigen. In der That wird er, wie die unten mitgetheilten

---

vier und sechzig Steinmetze verzeichnet werden, deren Namen und Werke größtentheils ganz unbekannt sind. — Ich habe oben (Abh. VIII.) Minuccio di Filipuccio unter den sienesischen Malern des 13ten Jahrh. aufgeführt. Vielleicht ist es Einigen willkommen, auch seinen Vater oder Meister kennen zu lernen. Archiv. della gen. Biccherna di Siena B. To. 98. (1298.) fo. 193. bezahlt man jenem Minuccius Filippi (an a. Stellen Filipucci) pictor, „pro quibusdam testibus falsis, quos depinxit in patio communis Senarum." Archiv. cit. B. To. 84. 1288. (1289.). Item CXIII. Lib. III. sol. III. den. p. apodixia dominorum novem Filipuccio aurifici pro una coppa argenti coperchiata que donata fuit dicto Domino Regi cum dictis flo. (Geldgeschenk). Das. B. To. 66. 1282 fo. 127. erhält ders. Filipuccius aurifex eine Zahlung: pro salario ambassiate. — In Florenz findet sich gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhundertes ein gleicher, oder noch größerer Ueberfluß von unbekannten Künstlernamen. Im Archiv, dell' opera del Duomo di Firenze, Liber stanziamentorum mei Johannis scriptoris 1363. = 1369. fo. 64. a. t. anno 1366. — Perus Miglioris, Bettus Gerii, Simon Grimaldi, Benincasa Lotti, et Pierus Gherii, aurifices. — Das. consilium pictorum: Taddeus Gaddus, Andreas Cionis, Nicolaus Tomasi, Johannes Bensi, Andreas Bonajuti, Nerius Monis, Nuccius Montini, Nerius Fioravantis, Ristorus Cionis, Bernardus Pieri, Bencius Cionis, Ciardinus Chuene (fo. 67. heißt er: Ciardinus del Guena; wohl ein Fremder) Franciscus Salvetti, Francischus Nerii b. Baldi. Da Arcagno und Taddeo jenen meist ganz unbekannten Meistern in Rath und That zur Seite stehn, so können auch diese ihrerzeit nicht so ganz bedeutungslos gewesen seyn. Das. fo. 65. Infrascripti sunt pictores deputati — ad faciendum designum seu modellum etc. Unter diesen, nächst einigen der früher angeführten: Dominichus de Forterini, Luchino, Piero Fortini, Jacopo Sanella, Paolo Saldini, Nuccio di Jacopo; und fo. 67. (eod. anno) — Tomasus del Passera, Cecchus Pieri, Jacopo dello Stimolino (oder Sternolino), Zanobius Pacini, Andreas vocatus Burchiasso, Pacinus Cini, Pierus Giamboni, Franciscus Michelis, Stefanus Metti, Sander Macci, Martinus Doni, Johannes Junte, Andreas Cioffi, Buonus Masi, Cambius Michelis, Pierus Mattei, Ambroxius Vannis, Johannes Juntini, Filippus da Campi, Simon daddi, Benintendi Guidi etc.

Auszüge darlegen[1]), in den Berathungen der florentinischen Domverwaltung verschiedentlich als Theilnehmer, in der Folge selbst als Obermeister dieses großen Werkes aufgeführt.

Seine Anstellung bey den Arbeiten, welche der Dombau veranlaßte, fällt, nach den angezogenen Büchern der Bauverwaltung, in die Jahre 1358. und 1359. Um die Mitte des letzten Jahres übernahm er die Verpflichtung, jene mehr als lebensgroße Madonna mit dem Kinde und zween sie verehrenden Engeln für die Brüderschaft der Misericordia auszuführen, derselben, welche späterhin mit einer anderen Gesellschaft, dem Bigallo, vereinigt worden[2]). Diese Arbeit möchte ihn von der Leitung des Dombaues abgezogen, und bis in das Jahr 1364. hinreichend beschäftigt haben, in welchem er solche vollendet abliefert, wie aus dem Absolutorio erhellt, welches ich in die Anmerkung verweise[3]). In der Folge entschwindet mir seine Spur; vielleicht beschloß er bald darauf sein Leben.

---

[1]) Arch. dell' op. del Duomo di Firenze. Ricordanze 1358. fo. 3. a. t. dì 12. di nuembre 1358. — Gio di Messer Lotto preposto etc. richiederono per di 13. Novembre. — Nicholo Biltrami, Giovanni di Flor., Ambruogio di . . . ., Alberto Arnoldi etc. — Gegenüber: fo. 4. 13. Nov. — Essendo raghunati: frate Jacopo di Lapini etc. — — Alberto Arnoldi etc. — fo. 34. a. t. 19. d'Ottobre: — Chompari primi in dco dì Alberto Arnoldi maestro etc. — Das. in einem anderen Buche, Richordanze dell' ao 1359. fo. 8. 1358 (1359?) di IIII. di Settenbre. Maestri che chonsigliarono detto dì etc. — tutti quatro maestri renderono per chonsiglio etc. — chelle finestre, che chonducie Alberto allato al chanpanile si seguano al modo chominciato etc. — Ferner: franciescho Talenti chapomaestro della detta opera etc. — Alberto chapomaestro della detta opera rende per chonsiglio detto dì: che la detta porta nominata di sopra rimangha dovella é, e murivisisu chom' anno detto que' di sopra. fo. 14. a. t. beruft sich francescho Talenti auf die Ansicht unseres Alberto; und fo. 14. a. t. XXVII. Sett. 1359. — operai ragunati tutti e quatro nella chasa dell' opera allogharono ad Alberto Arnoldi chapo maestro della detta opera a guidare et a far fare ed acchonpiere l'archo della porta maggiore della faccia dinanzi di Santa Riparata (dem Dome) ed asseguirlo chome (é) chominciato da pie di marmo rosso ischavato, chome quello che v'é fatto. Salvo che il detto Alberto deba avere chonsiglio chon Franciescho Talenti d'ongni lavorio che vi fa, e che chollui insieme facciano il detto lavorio. Vgl. das. fo. 15. a. t. fo. 16. — [2]) Archiv. del Bigallo Libro segn. 2. dal 1349. al 1412. p. XII. — 1359. die VI. mensis Junii. Item allogharono a fare la ymagine di marmo di nostra donna col fil. in braccio con atto di misericordia, adornata fregiata di fregj d'oro e lustrata come si conviene e simigliantemente due Angeli la quale figura dee essere d'altezza braccia tre o piu . e quella degn'agnoli braccia due e mezzo o piu a Alberto Arnoldi maestro del popolo S. Michele berteldi. — [3]) Das. p. LVII. — 1364. — a di XVI. daghosto. — Item deliberarono e absolvettero Alberto Arnoldi maestro e Alessio suo mallevadore dalla promessa fatta per loro di fare le figure di nostra Donna coglagnoli ę dichiara-

In derselben Stiftung erhielt sich das Andenken eines Zeitgenossen des Masaccio, des Piero Chelini. Freylich erreichte dieser Maler weder die physiognomischen Feinheiten des Fiesole, noch die großartige Anordnung und stärkere Schattengebung des Masaccio; doch zeigt sich andrerseits in seinen Umrissen ungleich mehr Gefühl, als den späteren Nachahmern der Manier des Giotto eigen zu seyn pflegt; in seiner Auffassung aber ein milder und gütiger Sinn. Sicher hatte er bessere Ansprüche an das Andenken seiner Mitbürger, als Lorenzo di Bicci und andere Zeitgenossen, denen Vasari in seinen Künstlerleben einen besonderen Abschnitt gewidmet hat.

Die älteste Erwähnung unseres Malers findet sich in dem großen Werke des Richa[1]), dem der Archivar des Bigallo seinerzeit eine Notiz mitgetheilt hatte, deren Nachweisung unrichtig zu seyn scheint, da sie nirgend mit den vorhandenen Büchern des Archives zusammentrifft[2]). Doch entdeckte ich, indem ich dem angegebenen Jahre nachging, daß man dem Piero, im Julius des Jahres 1444., den Werth der äußeren Bemalung des im vorangehenden Jahre abgebrannten[3]) Hauses der Brüderschaft wirklich in deren Büchern zu gut geschrieben habe.

Obwohl nun so viel Gründe vorhanden sind, dieses nicht unbeträchtliche Guthaben auf die ganze, nicht sehr ausgedehnte Vorseite des Hauses zu beziehn, so hat dennoch bey den florentinischen Topographen seit längerer Zeit das Vor-

---

rono essere fatte secondo la promessa fatta per lo detto Alberto; e a me comandarono, che la charta e ogni promesso sia cassa annullata e per me cancellata. — Vgl. Cicognara, stor. a. s. St., welcher diese Zeugnisse schon benutzt hat und näher auf das bildnerische Verdienst dieser Gruppe eingegangen ist.

[1]) Delle Chiese di Firenze. To. VII. p. 293. Nr. XXI. — [2]) Ders. das. verweist auf lib. X. p. 8. des Arch. der Brüderschaft. Die Anziehung, die ihm mitgetheilt worden, lautet: Item Piero Chellini pro resto totius sue picture facte in Domo habitationis capitaneorum in facie exteriori. — Die Bücher wurden indeß, s. unten, in italienischer Sprache geführt. — [3]) Archiv. della Co. del Bigallo libro 23. Debitori e Creditori dell' anno 1444. fo. 96. — Piero Chellini dipintore de' avere lib. trentotto — sono per dipinture a fatto nella facciata dinanzi della chasa nostra quando arsa nell' anno 1443. d'acchordo collui questo di primo di Luglio 1444. — fior. 38. piccoli. Auf der Rückseite des vorangehenden Blattes steht eine abschlägliche Zahlung, mit Hinweisung auf das libro biancho, a. c. 77. Dieses, gegenwärtig: libro 22, hat fo. 77. — Piero Chelini — posto debitore a libro etc. — fiorini 20. piccoli. und gegenüber: Piero Chelini dipintore de dare a di 24. di marzo 1443. — fio. 20 picc. Die Fortsetzung der Berechnung mit dem Maler in obigem libro 23. fo. cit. und fo. 192. 193. 195. 199. — Bemerken wir, daß der Vatersname häufiger, Chelini, geschrieben wird; wahrscheinlich ist er aus Michelino abgekürzt worden. — Im Archiv della gen. Biccherna di Siena fand ich, B. 121. anno 1319. 31. Dec. Item — Chelino Choletti operario comunis Senarum etc.

urtheil sich festgesetzt, daß die oberen Abtheilungen der Mauer schon ungleich früher gemalt seyn müssen. Richa[1]) hat diese, in den Zwischenräumen der Fenster des oberen Stockes angebrachten Gemälde, ohne seine Gründe anzugeben, dem Taddeo di Gaddo beygemessen; er folgt hierin nicht einmal dem Vasari. Andere, besonders Lami, verlegen dieselben Malereyen in das dreyzehnte Jahrhundert, was schon in Ansehung der Manier, in welcher sie ausgeführt worden, auf keine Weise einzuräumen ist.

Die florentinischen Topographen scheinen davon auszugehn, daß der Gegenstand jener oberen Wandgemälde des Bigallo (Begebenheiten aus der Legende des Hl. Petrus Martyr) nothwendig von der Gesellschaft der Misericordia müssen angeordnet seyn, welche nicht früher, als im Jahre 1425. mit der jüngeren Gesellschaft des Bigallo sich verschmolzen hat. Doch weßhalb sollte das Andenken der Stiftung jener ersten Gesellschaft für die spätere, vereinigte, so allen Werth verloren haben, daß man unumgänglich annehmen müßte, sie habe nichts anordnen können, was auf jene Bezug hat? — Ließ doch dieselbe Gesellschaft noch um hundert Jahre später am Sockel des hölzernen Gerüstes auf dem Altare der Kappelle Einiges aus der Geschichte des Hl. Petrus Martyr durch den Ridolfo Ghirlandajo ausführen; eine Arbeit, welche zur Zeit des Vasari[2]) beschafft worden und noch immer an ihrer Stelle vorhanden ist.

Die erste der beiden fraglichen Darstellungen aus dem Leben des Hl. Petrus Martyr, die Weihe und Vertheilung der Fahnen zum Religionskriege, ist zum Theil von der äußeren Wand des Gebäudes herabgefallen; doch hat man davon zeitig eine Copie genommen, welche in einem der inneren Gemächer aufbehalten wird. Die andere, erhaltnere zeigt ein Wunder desselben Heiligen, welcher während der Predigt ein flüchtiges Pferd, wohl ein dämonisches Wesen, beschwichtigt, oder verschwinden macht. Ein dichter Haufen theils sitzender, theils stehender Weiber bezeigt in naiven, nicht ungefälligen Wendungen ein gewisses augenblickliches Schwanken von unbestimmter Furcht zur Betroffenheit über das Wunder. In dem Heiligen erscheint viel Ruhe und Zuversicht; in seinem jüngeren Begleiter mönchische Demuth; in einer Gruppe rüstiger Männer Ernst und Festigkeit.

Aehnliche Bequemlichkeit in den Bewegungen, Sicherheit in zwangloser Andeutung der Affecte, dieselbe Manier in der Bezeichnung der Formen durch wohlgelegte, einfache Umrisse erblicke ich nun auch in jenem Fragmente, welches man gelegentlich einer Erweiterung der Hausthüre abgesägt und gegenwärtig im Inneren des Gebäudes wiederum aufgestellt hat. Der Künstler versinnlicht

[1]) Delle chiese di Fir. To. cit. p. 289. §. XVII. — [2]) Vita d'Andrea Pisano Ed. cit. p. 149.

darin den practischen Zweck der Verbrüderung des Bigallo, Kindern, welche in der damals sehr volkreichen und belebten Stadt sich verloren hatten, eine vorübergehende Zuflucht zu gewähren. Er schilderte die Freude von Müttern, welche ihre Kinder hier wieder aufgefunden haben; die Betrübniß einiger Anderen, welche sie noch vermissen; das Behagen von Kindern, welche, auf den Armen ihrer Ammen oder Mütter gewiegt, gekoset, beschenkt, bereits ihr vergangenes Leiden und Sehnen verschmerzt haben. Unstreitig ist dieses Fragment schöner und belebter, als jene Malereyen der äußeren Wand. Indeß war auch der Gegenstand einladender, lag die Stelle, an der es gemalt worden, dem Auge näher. Uebrigens ist die Manier so ganz dieselbe, daß, wer diese Malereyen ohne vorgefaßte Meinung betrachtet, ihre durchgehende Uebereinstimmung unbedenklich anerkennen wird. Gewiß würden auch die florentinischen Topographen schon längst von ihrem Vorurtheil zurückgekommen seyn, hätten sie nicht übersehn, daß jener Arbeit des Chelini ein Brand vorangegangen war, welcher nach der Anlage des Gebäudes nur den Dachstuhl verzehrt haben konnte, doch eben daher besonders das obere Gemäuer nebst dessen Verzierungen beschädigt haben mußte.

Ich halte aber auch eine Tafel in der Sacristey der florentinischen Pfarrkirche s. Remigio (das Volk nennt diese Kirche: s. Romeo), welche Vasari[1]) als eines der schönsten Werke des Giottino bezeichnet und ausführlich und glücklich beschreibt, vielmehr für eine Arbeit des Piero Chelini.

Diese Tafel, eine Ruhe nach der Abnahme vom Kreuze, ist auf Goldgrund gemalt und von einem Rahmen von spätester italienisch gothischer Zeichnung umgeben. Das goldene Feld, die gothischen Randverzierungen waren, wie die Altargemälde des Beato Angelico bezeugen, zur Zeit des Chelini noch in Gebrauch, unterschieden sich jedoch von den früheren, durch Pilaster abgetheilten Altartafeln durch ein weites, eine einzige Handlung umfassendes Mittelfeld. Aus dieser Einrichtung, vornehmlich aber aus einigen kleiner gehaltenen Bildnißfiguren, welche nach der Sitte der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhundertes bekleidet sind, erhellet unwiderleglich, daß unsere Tafel um ein Jahrhundert neuer ist, als Giottino, also der Zeit nach mit dem Chelini zusammenfällt.

Nun zeigt dieses Werk besonders in den Extremitäten die entschiedenste Verwandtschaft mit den eigenthümlichen Zügen und Manieren unseres Künstlers, in der Auffassung des Affectes der Marien, welche den heiligen Leib umgeben, dieselbe anmuthige Weiblichkeit, welche in jenen Mauergemälden vorwaltet. Zudem fehlt es nicht an einzelnen Gestalten, welche mit anderen jener Mauergemälde des Bigallo übereinstimmen; man vergleiche nur die mehr untergeordneten

[1]) To. I. vita di Tommaso, detto Giottino. Ed. cit. p. 191.

Figuren der Kreuzesabnahme in s. Romeo mit jenen Nonnenähnlichen Frauen, welche in mehrgedachtem Fragmente zu beiden Seiten die Gruppe der Weiber und Mütter begrenzen und Wärterinnen der milden Anstalt zu seyn scheinen. — Gewiß würde selbst Vasari von dieser mehrseitigen Uebereinstimmung beider Werke sich überzeugt haben, hätte er überhaupt den Piero Chelini gekannt und auf ihn Rücksicht nehmen können, als er, (sichtlich nach ganz allgemeinen Vermuthungen[1]), jenem Bilde einen Namen gab.

An der Vorseite der Kirche sta Maria Maggiore zu Rom befindet sich, halb verdeckt von dem modernen Vorbau, ein beschädigtes Musiv, auf welchem zu Füßen der Hauptfigur, des Heilands:

PHILIPPUS RUSERUTI (Ruggierotti?) FECIT HOC OPUS.

Ich habe die römischen Topographen älterer Zeit nicht zur Hand, bezweifle aber, daß sie auf diese Inschrift Rücksicht genommen, da Lanzi, der sie benutzt hat, dieses Namens nicht ewähnt.

Meister Philipp scheint um das Jahr 1300 geblüht zu haben, also ein Zeitgenosse des Pietro Cavallini zu seyn, welcher den Vasari viel beschäftigt hat. Das Hauptgemälde (Christus in Glorie von zween Engeln umgeben, welche Kandelaber und Rauchfässer halten, zu den Seiten Evangelisten und die Jungfrau im Habitus altrömischer Matronen) ist ganz im Sinne der christlich-antiken Darstellungen entworfen, oder wahrscheinlicher bloße Erneuerung eines älteren Musives. Hingegen verräth die beygeordnete Darstellung aus der Legende von Erbauung der Kirche, daß unser Künstler schon von der neueren giottesken Richtung ergriffen war, und die Handlung mehr, als den Charakter, ins Auge faßte. Auch die Bauart in den Hintergründen deutet auf das Hereinbrechen jenes von Giotto ausgehenden ganz neuen Geschmackes und Bestrebens. Filippo ergänzt, da er offenbar dem Pietro Cavallini vorangegangen, die gewiß seit den ältesten Zeiten nie unterbrochene Kette römischer Musaicisten. Indeß wird ein anderer und späterer Maler des Gebietes von Rom, Lorenzo von Viterbo, sowohl unter seinen Zeitgenossen, als überhaupt in der Kunstgeschichte eine höhere Stelle einnehmen, daher einer etwas umständlicheren Erwähnung werth seyn.

---

[1]) Vas. vita di Giottino p. c. — Dicesi, che Tommaso fu persona malinconica — ma dell' arte amorevole e studiosissimo; come apertamente si vede in Fiorenza, nella chiesa di S. Romeo, per una tavola lavorata da lui a tempera, con tanta diligenza ed amore, che di suo non si é mai veduto in legno cosa meglio fatta. In questa tavola etc. Wer den Vasari genauer ins Auge gefaßt hat, kennt die Bedeutung solcher ganz allgemeinen Ein- und Uebergänge; wo er bestimmt wußte, sprach er rund heraus.

Diesen Künstler kenne ich aus einem einzigen, doch ziemlich umfassenden Werke, den Malereyen an den Wänden und an der Decke der Kappelle der Madonna zur Rechten des Schiffes der Serwitenkirche sta Maria della Verita zu Viterbo. Diese, auf geglättetem Gypsgrunde a tempera ausgeführten Gemälde, sind der Richtung und dem Geschmacke gleichzeitiger Florentiner so nahe verwandt, daß wir annehmen dürfen, der Künstler habe sie gekannt und studirt; doch dürfte er in der Charakteristik der Köpfe, wenn nicht über den Fiesole und Benozzo, doch über Fra Filippo und Alessio Baldovinetti, und in der Anlage des Gefältes, in der Stellung und Ausführung der ganzen Gestalt über die meisten Zeitgenossen hinausgehn[1]).

Das Kreuzgewölbe der Decke enthält einzelne Figuren; Kirchenväter und andere Heilige, welche zur Verherrlichung der Jungfrau geschrieben haben; die Lunetten, oder halbrunden Mauerfüllungen, Geschichten aus dem Leben der Madonna. Die Wand zur Rechten hat auf dem oberen Halbrunde die Verkündigung, auf der unteren Abtheilung die Geburt des Heilands; das letzte Gemälde enthält einige Weiber, welche der Wöchnerin durch Wäsche aushelfen, oder doch ihr Handreichungen leisten; anmuthige Züge nachbarlichen Lebens, denen die Feuchtigkeit der Mauer einen nahen Untergang zu drohen scheint. Die Lunette über dem Altare enthält die Aufnahme der Jungfrau in den Himmel; diese Darstellung wird durch einen alten, halbgothischen Vorsprung beengt. An der Wand zur linken, befinden sich verschiedene Vorstellungen, an deren unterem Sockel der Künstler auch das Jahr und sein Monogramm angebracht hat, wie folgt:

MCCCCLXIX.

L. V.[2]).

In dem oberen Halbrund, die Besteigung der Stufen des Tempels, ein Perspectivbild mit einigen guten Figuren; darunter in der ganzen Weite der Mauer die Vermählung der Maria, unbedenklich das Hauptbild der ganzen Folge. Wie in den übrigen Bildern, so zeigt sich besonders in diesem, daß der Künstler nicht eigentlich von der Idee seiner Aufgaben ergriffen war, vielmehr sie nur benutzte, um naive und liebliche Züge des bürgerlich-häuslichen Lebens darin anzubringen. Wie viel er in der Charakteristik, nicht bloß der Köpfe, vielmehr selbst der ganzen Gestalt und Bewegung der Figuren zu leisten vermochte, zeigt sich besonders an dieser Stelle, wo Lorenzo Alles, was seinerzeit zu Viterbo sich auszeichnete, in dem Gefolge und unter den Zeugen der Trauung an-

[1]) Etwas zu voreilig sagt demnach Lanzi, sto. pitt. sc. Ro. (Pietro Perugino) — „Eccoci in tanto ai primi frutti veramente maturi della scuola Romana. — Pietro é il suo Massaccio, il suo Ghirlandajo il suo tutto. — [2]) Laurentius Viterb. s. Belege I.

gebracht hat, worüber wir einen alten Chronisten, welcher in Person zu einer dieser lebenvollen Figuren Modell gestanden, in seiner eigenen, alterthümlichen Sprache vernehmen wollen[1]).

Gleichwie Vasari diesen und jene anderen Künstler theils ganz übersah, theils ihre Werke bekannteren Namen zutheilte, so kürzte er auch den vortrefflichen Bernardo Rossellini, wie nachstehende Untersuchung darlegen wird, um den größesten Theil seiner thätigen Laufbahn.

Bernardo Rossellini und Francesco di Giorgio

Bauwerke Pius II. zu Pienza und Siena[2])

Pienza, eine bischöfliche Stadt von geringer Größe, liegt im Gebiet von Siena, in der Nähe von S. Quirico, etwa eine Stunde abwärts von der Straße nach Rom. Vor Zeiten hieß dieser Ort Corsignano und war dazumal ein Marktflecken mit eigener Gerichtsbarkeit. Pius II. gab ihm darauf seine gegenwärtige Gestalt. Dieser Pabst war auf dem Landhause seines Vaters, Silvius Piccoluomini, eben zu Corsignano geboren worden, und behielt unter mancherley Lebensereignissen eine lebhafte Vorliebe für seinen Geburtsort. Wir finden, daß er als Prälat[3]) sich anschickt, seine Villa in Corsignano zu besuchen, als[4]) Cardinal bemüht ist, der Gemeine gleichen Namens den Erlaß von Steuern auszuwirken. Endlich, als er Pabst geworden war, erhob er Corsignano zum Bisthum und zur Stadt, gab dieser den Namen Pienza und schmückte den Ort mit den stattlichsten Gebäuden. Es wird nicht schwer seyn, in Italien Bauwerke zu finden, welche im Einzelnen tadelloser sind, als diese. Unmöglich aber ist es, einen Ort anzutreffen, wo die einzelnen Gebäude in ihrem Verhältnisse zu einander, so wie zur Ausdehnung der Plätze und Straßen gleich sehr den Eindruck eines schönen und reichen Ganzen bewirken. Denn überall, wo die Fürsten späterer Zeiten bey neuangelegten Städten Einheit des Planes bezweckten, verfielen sie in eine widrige Gleichförmigkeit. Hier aber hat die Einheit den Unterschied nicht aufgehoben; jedes Gebäude trägt sein eigenes Gepräge; man unterscheidet bequem die verschiedenen Stufen des Glückes der einzelnen Bauherren; die öffentliche oder häusliche Bestimmung jedes Baues legt sich gleich dem ersten Blicke dar.

---

[1]) S. Belege I. — [2]) Aus dem Kunstblatte 1822. mit Verbesserungen wieder abgedruckt. — [3]) Aus einem Originalbriefe des Aeneas Silvii, vom 17. October 1455. — [4]) Aus einem Briefe, d. d. Rom 24. Januar 1457. Beide befinden sich in einer Briefsammlung, welche ich in Siena benutzt habe, die aber kürzlich an Hrn. Rosetti zu Triest verkauft worden ist.

Aus dem[1]) eignen Ausdrucke Pius II. geht hervor, daß er bey seiner Anwesenheit zu Corsignano, im Februar 1459, vorerst nur im Sinne hatte, den Ort mit einer Pfarrkirche zu versehen und mit einem neuen Familien-Palaste der Piccoluomini zu zieren. Im April eben dieses Jahres[2]) bewirkte er der Gemeine einen zweyten Steuernachlaß. Den achtzehnten May darauf erlangte[3]) er von der Republik Siena die Erlaubniß zum Bau des Palastes und der Kirche zu Corsignano, zugleich freyes Bauholz aus den öffentlichen Forsten und andere Begünstigungen. Im Jahre 1460[4]) war er abermals zu Corsignano gegenwärtig, und hatte seine Lust an dem vorrückenden Baue. Den 28. May[5]) eben dieses Jahres wird zu Gunsten der Gemeine Petrojo gegen die Unordnungen eines Florentiners, Ceca oder Cera[6]), entschieden, der dort einen Kalkofen Behuf des Baues von Corsignano errichtet hatte. Die Höflinge des Pabstes wollten sich nun ebenfalls in Corsignano anbauen; diesen erleichtert man den Ankauf der Bauplätze durch eine eigene Verordnung[7]) vom 18. October 1460. Später finde ich in den Verhandlungen des großen Rathes von Siena keine weitere Erwähnung jenes Baues, ja, was seltsam ist, nicht einmal die Bestätigung des neuen Namens Pienza, so wenig als der städtischen Berechtigungen, welche Pius dießmal ganz aus[8]) eigner Machtvollkommenheit scheint verliehen zu haben. Indeß erhellt es aus den Commentarien des Pabstes, daß im Herbste 1462 ein großer Theil des Baues vollendet, daß auch die bürgerliche und kirchliche Erneuerung bereits vollzogen war.

Denn auf Veranlassung seiner Anwesenheit in Pienza in gedachtem Jahr 1462 macht uns Pius[9]) eine weitläuftige, aber genaue und anschauliche Beschreibung der bis dahin vollendeten Gebäude. Der Pabst durchgeht zunächst seinen Palast, der ins Viereck gebaut und neunzig Fuß hoch ist; dessen Gebälke fünf Fuß weit vorspringt. Der Hof ist mit einem eignen Bogengange umgeben. Gegen den Garten hin, wo man den gefälligen Anblick des vulkanischen Gebirges Amiata und den Ueberblick des regellosen Bettes der Orcia genießt, bekleidet die Mittagsseite des Hauses durch alle Stockwerke ein dreyfacher Säulengang. Die unteren Gemächer sind gewölbt; die oberen haben hölzerne Decken, von den schiersten Tannenstämmen gebildet, und durch Vergoldung und

---

[1]) Pii II. comment. libro II. ed. Rom. 1584. 4. p. 78. sq. — [2]) Archiv. delle riformagioni di Siena. consilia campanae. To. CCXXXIII. fo. 104. — [3]) Ib. eod. To. fo. 109. tergo. — [4]) Pii II. comm. lib. IV. p. 200. — [5]) Archiv. cit. To. cit. fo. 248. — [6]) Ob der Ingenieur Cecca des Vasari? Nach dessen Zeitangaben müßte es allerdings ein anderer seyn. Indeß sind diese nicht eben die starke Seite des Vasari. — [7]) Archiv. cit. To. cit. fo. 292. — [8]) Pii II. comm. lib. VIII. p. 377. — [9]) Comm. lib. IX. p. 425. sqq.

Malerey auf das schönste geziert. Für Wasservorräthe, eben wie für Küche und Keller, war trefflich gesorgt worden.

Bey Gründung der Kirche, welche bestimmt war, den Hauptplatz von der Seite des Abhanges zu schließen, fanden sich große Schwierigkeiten in der ungleichen Beschaffenheit des unterliegenden Gesteines. Man hatte daher, von einer Felsenmasse zur anderen, die Fugen und Spalten, welche sie trennen, sorgfältig überwölbt und erst auf diesen Wölbungen waren die Grundmauern angelegt worden. Trotz dieser Vorsicht war ein bedeutender Riß in der Kirchenmauer entstanden, der noch immer, jedoch ohne weiteren Schaden zu veranlassen, die ganze Höhe des Gebäudes durchläuft. Alles Bezeichnete, auch ein Ziehbrunnen auf dem Platze, mit zierlichem Säulengestelle, war, bis auf den Kirchenthurm, in dem Zeitraume von drey Jahren völlig beendet worden.

Man hatte gesucht, den Pabst zu überreden, daß der Baumeister dieser Werke Unterschleif und Baufehler begangen habe. Vorzüglich ward ihm Schuld gegeben, daß er den Anschlag, der nur auf acht bis zehntausend Goldgulden ging, bis auf die Summe von funfzigtausenden überschritten habe. „Der Baumeister war ein Florentiner, Namens Bernhard. Pius, nachdem er alles wohl betrachtet hatte, befahl, ihn herbeyzurufen. Diesen, der nach einigen Tagen eintraf, redete der Pabst auf folgende Weise an: Sehr wohl hast du gethan, mein Bernhard, indem du mir den Aufwand verhehlt hast, der mir bevorstand. Hättest du die Wahrheit gesagt, so würde ich mich nie entschlossen haben, eine so große Summe aufzuwenden, und so würde dieser edle Palast und Tempel auch nicht entstanden seyn, den gegenwärtig ganz Italien preiset. Also durch deinen Betrug entstanden diese herrlichen Gebäude die Alle loben, mit Ausnahme einiger wenigen, welche der Neid verzehrt. Wir danken dir herzlich, und halten dich unter allen Baukünstlern unserer Zeit der ersten Stelle werth. Hierauf befahl er, dem Manne allen Lohn, und hundert Goldstücke darüber, auszuzahlen, auch ihm ein Scharlachkleid zu verehren. Ueberdieß setzte er ihn neuen Werken vor."

Der Pabst baute ferner zur Linken der Kirche ein Haus, worin der Probst und die Domherren bequem wohnen konnten. Es war dem Palaste gegenüber, an der anderen Seite des Platzes ein altes Haus, welches der Magistrat des Ortes inne zu haben pflegte. Dieses kaufte Pius, und übergab es dem Vicekanzler, damit er dort einen bischöflichen Palast erbaue und der heil. Jungfrau darbringe. Eben so kaufte er auch andere Gebäude, welche der Kirche gegenüberstanden, und ließ sie abtragen, um einen dritten Palast mit Bogengang, Hof und Thurm zu erbauen, zum Gebrauch der Obrigkeit und der Gemeine. Er schloß sodann mit den Arbeitern ab und gab ihnen einen großen Theil des

Lohnes voraus; denn es war ihm sehr daran gelegen, den Hauptplatz von vier edlen Gebäuden umgeben zu sehen. Es wurden auch andere Häuser mit aller Pracht im Orte aufgeführt. Zunächst dem Vicekanzler erbaute der Cardinal von Artois ein hohes und weitläuftiges Haus; dann der Schatzmeister; nach diesem legte Gregorius Lolli den Grund. Der erste von Allen war der Cardinal von Pavia; dieser erbaute ein schönes und wohlbelegenes Haus, welches ein Viereck bildete und von allen Seiten frey war. Der Cardinal von Mantua kaufte einen Bauplatz. Auch Thomas, der päbstliche Kämmerer und Bewahrer des bleyernen Siegels, selbst einige Eigenthümer, warfen die alten Häuser ab, um neue aufzurichten; so daß allenthalben die vorige Gestalt des Ortes verschwand. Darauf, am Feste des heil. Johannes, weihte der Pabst die Kirche, und versetzte dahin den Bischof von Chiusi, Johannes Cinughi. Er sicherte die Kirche gegen verstellende Aenderungen durch eine Verordnung, welche den Bannfluch gegen Alle ausspricht, die ihr entgegenhandeln. Sie ist gegen allen Gebrauch bis auf den heutigen Tag befolgt worden, eben wie überhaupt alle obenerwähnte Gebäude, wenigstens an den Außenseiten, noch immer ihre alte Gestalt bewahren.

Wir haben gesehen, daß Pius seinen Baumeister einen Bernhard aus Florenz nennt; Niemand konnte in der That wohl besser, als der Bauherr selbst, den Namen und das Vaterland seines Architecten angeben. Vasari[1]) hingegen mißt den ganzen Bau dem Francesco di Giorgio bey, einem Maler, Bildner und Baumeister aus Siena, und hierin sind ihm, wie gewöhnlich, die meisten, ja vielleicht alle[2]) neueren Kunstbücher gefolgt. Wäre Vasari ein durchgehend zuverlässiger Schriftsteller, so würde man annehmen müssen, daß er dafür Gründe hatte, die gegenwärtig unbekannt sind. Da es aber auch sonst seine Gewohnheit ist, Vermuthungen als Gewißheiten auszusprechen, so hält seine Angabe gegen das Ansehen des Bauherrn selbst nicht Stand. Die zuverlässig bekannten Lebensumstände des Francesco machen es vollends unwahrscheinlich, daß ihm überhaupt, und vorzüglich in so früher Zeit, eine Bauunternehmung von so großem Umfang sey aufgetragen worden.

Denn zunächst scheint Francesco um 1459, als Pius seinen Bau unternahm, erst ein Knabe, oder doch nur ein Jüngling gewesen zu seyn, weil seine Thätigkeit um mehr als vierzig Jahre später[3]) noch in Anspruch genommen

[1]) Vita di Francesco di Giorgio. — [2]) Z. B. Milizia, vite degli Architetti, und Della Valle, lettere Senesi T. III. in der Hauptschrift über Francesco di G. Diese ist jedoch ein unreifes Gemisch von Auszügen und gewagten Urtheilen, aus dem kein einziges Resultat hervorgeht. Aus einigen Nachweisungen habe ich indeß Nutzen gezogen. — [3]) Archiv. cit. Deliberazioni di Balia. T. XLVII. fo. 48. die XXIV. Julii 1505. et T. XLVIII. fo. 59. die XXIII. Junii 1506.

wird. Vasari, dem dieser Umstand entgangen war, setzt die Werke des Francesco um 1480; Baldinucci läßt diesen Künstler gar schon um 1470 sterben; gerade um die Zeit, da die zuverlässigen Nachrichten von seiner Lebensthätigkeit beginnen. Wenn diese Unkunde auf der einen Seite die Glaubwürdigkeit der Behauptung Vasari's nicht gerade erhöht, so erklärt sie auf der andern deren naive Sicherheit. — Nun geben uns die Sieneser Briefe[1]) aus einem Taufregister folgenden Auszug: Francesco Maurizio di Giorgio di Martino pollajuolo, battezato il 23. Settenbre 1439. Ich habe das Taufbuch selbst nicht gesehen; der Auszug aber hat das Ansehen der Aechtheit. Denselben großväterlichen Namen: Martin, fand ich unter den Magistraten, welche den 1. November 1485[2]) antreten, nemlich: Franciscus Georgii Martini, wo es keinem Zweifel unterliegt, daß von unserm Künstler die Rede ist. Francesco war also 1459, als der Bau von Pienza begann, im zwanzigsten Jahre seines Lebens, wo er schwerlich den Grad von Ausbildung erreicht und einen solchen Namen erworben hatte, daß man auf den Gedanken gerathen konnte, ihn einer der größten Unternehmungen jener Zeit vorzusetzen. In der That wird Franz, so viel mir bekannt ist, vor dem Jahre 1468, wo er als Zeuge in einem[3]) Contracte erscheinen soll, in keinem sienesischen Archive genannt; in den nächsten Jahren aber, bis 1475, finden sich nur Zahlungen für Malereyen, woraus hervorzugehen scheint, daß er sich in früheren Jahren vorzugsweise mit der Malerey beschäftigt, und erst in der Folge auch andere Kunstzweige ergriffen habe. Er wird in diesen früheren Urkunden standhaft Dipintore genannt, was jedoch auch in späteren Zeiten, vielleicht als Reminiscenz, bisweilen wiederkehrt.

Nach dem Jahre 1475 verschwindet Francesco für einige Zeit aus den sienesischen Archiven. Er war[4]) schon im Dienste des Herzogs Friedrich von Urbino, welcher ihn nunmehr ganz auf die Befestigungskunst hinüberleitete, wie aus den eigenen Worten des Francesco in seiner Schrift über die Baukunst zu entnehmen ist. Den Originalentwurf des genannten Werkes bewahrt die[5]) öffentliche Bibliothek von Siena; eine andere Handschrift besitzt die[6]) Magliabec-

[1]) To. III. p. 77. — [2]) Archiv. cit. consilia campanae, de a. 1485. — [3]) Diese Notiz verdanke ich Hrn. Ettore Romagnuoli, einem emsigen Sammler sienesischer Denkwürdigkeiten; ich habe sie jedoch nicht selbst vergleichen können. Alle übrigen in diesem Aufsatze benutzten urkundlichen Nachrichten, habe ich selbst aufgefunden oder doch nachgeschlagen und aufmerksam verglichen. — [4]) Ein Originalbrief des Herzogs in der Bibliothek der Sapienza zu Siena lettera. i. grado 10. n. l. (abgedruckt bey Reposati della Zecca di Gubbio To. I. und lettere Sen. To. III. p. 77.) zeigt, daß Franz schon im Jahre 1480. Ansprüche an die Dankbarkeit dieses Herrn erworben hatte. — [5]) Lettera X. scansia III. n. I. f. einen planlosen Auszug daraus in den lettere Sen. T. cit. — [6]) Classe XVII. palchetto I. n. 31.

chiana zu Florenz. Die Letzte ist eine Abschrift, wie die regelmäßige Hand und die häufigen, sinnlosen Schreibfehler bezeugen; sie empfiehlt sich aber durch größere Vollständigkeit des Planes und der Ausführung. Vasari erwähnt verschiedener Exemplare dieses Werkes, und scheint gerade das florentinische als das beste zu bezeichnen. Auch [1]) Scamozzi besaß davon eine Abschrift, die vielleicht auf der öffentlichen Bibliothek von Venedig zu finden wäre. Das florentinische Exemplar, welches offenbar nach einem zweyten und verbesserten Entwurfe abgefaßt ist, stimmt darin mit dem sienesischen überein, daß die schöne Baukunst, an sich selbst der kleinere Theil, fast durchgehend nach Vitruv, die Befestigungskunst hingegen durchaus nach den eigenen Erfahrungen und Ansichten des Verfassers abgehandelt wird. Eben daher möchte ich annehmen, daß Francesco, seit seiner Ankunft in Urbino, die Befestigung als sein Hauptfach, die schöne Baukunst aber jederzeit mehr als Kenner und Liebhaber betrieben habe. In der That wäre es nicht befremdend, einen Künstler, der sein vielseitiges Talent gern zersplitterte, den wir frühe als Maler, dann, gegen sein Lebensende, als Bildner kennen lernen, auch in der Baukunst gleichsam als Liebhaber auftreten zu sehen. Gewiß bezeichnet Francesco selbst, mit Ausnahme seiner Befestigungen, nur einen [2]) Stall zu Urbino als sein eigenes Bauwerk, und begleitet diese Angabe mit allen Kennzeichen einer Selbstgefälligkeit, die errathen läßt, daß er schwerlich wichtigere Leistungen verschwiegen haben würde. So zweckmäßig der Marstall des Herzogs von Urbino immer angelegt seyn mochte, so hätte es ihm doch ungleich mehr schmeicheln müssen, sich den Baumeister der Paläste von Pienza und Urbino nennen zu können. Allein er sagt auch nicht ein Wort von diesen Gebäuden; ich brauche nicht auszuführen, wie stark dieses Stillschweigen gegen Vasari zeugt.

Dahingegen sagt uns [3]) Francesco selbst, daß er die Befestigung als Fach trieb, daß ihn sein Herr und Gönner darauf hinleitete, und läßt uns zugleich die Bedeutung ahnen, welche er seinen Entdeckungen im Befestigungswesen beymißt. Nachdem er die Schwierigkeit, der Wirkung des Canon's zu begegnen, vorher ausgeführt hat, fährt er fort: „ich hätte mich nie vermessen, die Mittel der Vertheidigung gegen solche Gewalt aussinnen zu wollen, wäre es nicht durch Antrieb und mit Hülfe meines Herrn Friedrich von Urbino geschehen. Die Weisheit dieses Fürsten benahm mir das Bedenken, welches die Schwierig-

[1]) L'idea dell' architett. universale. ed. Venez. 1615. fol. To. I. lib. I. cap. VI. — [2]) Cod. Florent. fo. 15. tergo. — „Dopo questo voglio descrivere una stalla, la quale io ho ordinato al mio Ill. Duca d'Urbino: dalla quale si potrà comprendere tutte le parti, che debba avere una stalla completa o perfetta. — [3]) Cod. Florent. fo. 49. sq.

keit des Gegenstandes in meiner Seele aufsteigen machte." Der Herzog Friedrich setzte die Entdeckungen unseres Francesco[1]) in Anwendung, denn er ließ durch ihn verschiedene kleine Festungen erbauen, die Cittadelle von Cagli, Sasso di Montefeltro, Tavoletto, Alaserra, Mondavi und Mondosi.

Demnach war Francesco di Giorgio einer der Begründer der neueren Befestigungskunst: zunächst, weil er selbst mit großer Unbefangenheit als Resultat seines eigenen Nachdenkens mittheilt, was sein Buch darüber enthält; dann, weil diese Resultate an sich selbst höchst wichtig sind, indem sie bereits die Grundzüge der gegenseitigen Vertheidigung vorzeichnen. Er[2]) sagt nemlich: „man muß die Basteyen, die er noch rund anlegt, an den Winkeln anbringen, welche die Seiten des Polygons bilden, damit beide anstoßende Seiten davon bestrichen werden, und eine[3]) Bastey die andere vertheidigen könne." Nun mußte der Kriegesruhm des Herzogs von Urbino diesen Verbesserungen überall in Italien einen schnellen Eingang verschaffen. Die Geschichtschreiber der Kriegs-Baukunst scheinen daher unserem Künstler lange nicht den Platz einzuräumen, der ihm gebührt.

Späterhin, als Francesco, nach dem Tode des Herzogs Friedrich, wieder in Siena verweilte, trat er ausdrücklich als Ingenieur in die Dienste der Republik. In seiner[4]) Bestallung vom 29. December 1485. heißt es unter andern: „in Dienst genommen — für die Nothdurft der Stadt, so wie der Ortschaften und Festungen derselben." Er nennt sich selbst in einer Bittschrift vom Jahre[5]) 1488: „Francesco di Giorgio Ingegnere," und so benennt ihn auch das Decret der Bewilligung vom 18. November deſſ. J. Im[6]) Jahre 1499 werden ihm die Kosten der Rückreise von Montepulciano nach Siena vergütet, ohne genaue Angabe der Ursache der Reise; doch ist sie, höchst wahrscheinlich, die Sicherung dieser wichtigen Besitzung, weil jeder andere Bau nicht die Re-

---

[1]) Cod. cit. fo. 68 — 70. — [2]) Cod. cit. fo. 51. tergo. — [3]) Die H. S. hat: torrione, großer, runder, nicht sehr erhobener Thurm, aus dem späterhin das Bastion mit Faßen und Flanken entstanden ist. Ein neueres Werk mißt das ausgebildete Bastion dem San-Micheli bey und citiert, als das früheste, ein Bastion zu Verona von 1527. In den Randzeichnungen des florentinischen Codex kommen schon Bastione mit langen Faßen und zurückgezogenen Flanken vor. Ich will nicht behaupten, daß diese Zeichnungen von Francesco di Giorgio selbst herrühren; im Gegentheil ich läugne es, weil sie nicht mit dem Text übereintreffen, und halte sie dem Ansehen nach für Jugendarbeiten des Balthasar Peruzzi. Auf jeden Fall aber lehrt die Zeichnungsart, daß sie älter sind, als das Jahr 1527. — [4]) Archiv. delle riform. di Siena. Deliberazioni di Balia. To. XXXI. fo. 37. tergo. — [5]) Del. di Balia. To. XXXIII. fo. 51. — [6]) Del. di Balia. To. XL. fo. 5. tergo. Es heißt daselbst: pro occurentiis Montis politiani.

gierung von Siena, sondern die Gemeine von Montepulciano anging. Endlich im Jahre 1501. wird er ins[1]) Feld gesandt und erhält dafür zehn Ducaten Reisevergütung. — Fassen wir nun zusammen, daß Francesco, als Schriftsteller, nur in der Fortification originell, ausführlich und erschöpfend ist; daß er als Baumeister des Herzogs von Urbino, sechs Festungen gegen einen einzigen Stall erbaut; daß er späterhin im Dienste der Republik Siena geradehin: Ingenieur, benannt wird, und für die Festungswerke des Staates zu sorgen hat: so muß man wenigstens dieses zugeben, daß die Kriegs-Baukunst einen sehr wichtigen Theil seines Berufes ausmachte.

Freylich war die Befestigung in jenen frühen Zeiten durchaus in den Händen der Architecten. Die Beschäftigung mit dem Festungsbau schloß daher die schöne Architectur nicht aus, in welcher unser Franz, alles Angeführten ungeachtet, ein großer Meister seyn konnte. Allein wie wäre es denn erklärlich, daß wir von keinem einzigen seiner schönen Bauwerke sichere Kenntniß haben, da wir doch seine anderweitige Wirksamkeit etwa sechs und dreyßig Jahre lang in den Urkunden und in seinen eigenen Schriften verfolgen können? — Die sieneser Briefe[2]) geben uns ein langes Verzeichniß seiner Bauwerke, sollte man glauben, daß auch von keinem einzigen erwiesen ist, daß Francesco den Entwurf dazu gemacht habe, daß bey verschiedenen, z. B. bey den Bauwerken Pius II., das Gegentheil geradezu am Tage liegt? In der That können wir nur den mehrerwähnten Marstall zu Urbino, als ein zuverlässiges Bauwerk des Francesco di Giorgio angeben. Dieser Stall ist vielleicht noch derselbe, den Baldi[3]) in seine Beschreibung des Palastes zu Urbino aufnimmt.

Vasari jedoch macht unsern Franz zum Baumeister des Schlosses selbst, welches zu den überlegtesten und wohlausgeführtesten Bauwerken jener Zeit gehört. Herzog Friedrich hatte diesen Bau, nach Reposati[4]), schon 1447. begonnen. Hingegen haben wir oben gesehen, daß Francesco erst nach dem Jahre 1475 in die Dienste dieses Fürsten eingetreten ist. Dieser letzte aber hinterließ seinen Palast vollendet, als er 1482. das Zeitliche gesegnete. Wenn nun diese Zeitangaben auf der einen Seite sehr wohl zulassen, daß Francesco, wie er selbst angiebt, den Bau durch einen Marstall — nach der Beschreibung vielmehr durch eine Caserne für die Reiterey des Herzogs — ergänzte, so schließen sie doch die Möglichkeit aus, daß er den Palast selbst erbaut habe. Allein selbst von diesen Gründen abgesehen, fehlt es auch hier, eben wie zu

[1]) Archiv. cit. Decreti di pagamento di Balia. To. 1. fo. 155. tergo. — [2]) To. III. p. 101. — [3]) Memorie concernenti la città d'Urbino. In Roma 1724. fo. no. II. — [4]) Della Zecca di Gubbio. To. I. p. 263. Diese Angabe beruht auf der Inschrift am Palaste selbst, die auch das oben a. W. mittheilt.

Pienza, nicht an berühmten Künstlern, welche jenen Bau in Anspruch nehmen, deren Wirksamkeit ungleich genauer mit der Zeit des Baues selbst zusammentrifft. Der eine ist ein gewisser Lucian, aus Laurana in Dalmatien, der auch sonst als Maler und Baukünstler Ruhm erworben hat. Baldi[1]) behauptet das Diplom gesehen zu haben, welches Herzog Friedrich diesem Lucian mit ausdrücklicher Beziehung auf den Bau seines Palastes ausgestellt hatte. Der andere ist Baccio Pontello, bey Vasari: Pintelli, dessen Grabschrift in der Kirche S. Domenico zu Urbino, wie Baldi behauptet, seiner Mitwirkung zum Baue des herzoglichen Palastes erwähnt. Beide Nachrichten, welche doch nicht wohl ersonnen seyn können, weil sie so speciell sind, und weil hier gar keine Ursache des Betruges ersinnlich ist, lassen sich sehr gut vereinigen. Denn bey so großen Bauunternehmungen ist es nicht ungewöhnlich, daß verschiedene Meister einander in der Leitung des Baues nachfolgen; wir haben oben gesehen, daß selbst dem Francesco di Giorgio noch ein Zusatz zum Hauptgebäude anzuordnen übrig blieb. Hätte Baldi, statt anderer Weitläuftigkeiten, das Diplom des Lucian und die Grabschrift des Baccio in ihrer Ausdehnung mitgetheilt, so würde sich haben entscheiden lassen, welcher dieser beiden Architekten den ersten Entwurf gemacht, und dem andern vorgeleuchtet habe. — Vasari scheint also auch hier einer bloßen Vermuthung gefolgt zu seyn, auf welche ihn vielleicht die Verbindung des Herzogs mit unserem Franz geleitet hatte, welche durch dessen Schriften zu seiner Kenntniß gelangt seyn mußte.

Indeß möge es nicht scheinen, als solle hier dem Francesco di Giorgio alle Kenntniß und Uebung in der schönen Baukunst abgesprochen werden. Daß er gründliche Baukenntnisse besaß, geht schon daraus hervor, daß er den Festungsbau gründlich verstand und mit Erfolg betrieb. Eben diese praktischen Baukenntnisse wurden auch anderweitig in Anspruch genommen. Man setzte ihn zu Siena über den freylich schon vollendeten[2]) Dom, in welchem er die Verlegung der hölzernen Chorsitze angab und leitete. Man zog ihn ferner[3]) in Mailand zu Rathe, als man die Kuppel der Domkirche errichtete, auch hier war der gothische Entwurf schon vorhanden, und es galt nur Vortheile der Construction. Man rief ihn auch nach[4]) Lucca; es erhellt nicht, zu welchem besonderen Baue. Endlich gewährt ihm die Republik im Jahre 1493. den[5]) Urlaub, um

[1]) A. a. O. — [2]) Arch. delle rif. di Siena. Delib. di Balia. To. 198. fo. 227. — [3]) S. die urkundlichen Nachrichten bey Giulianelli, oder bey denen, die aus ihm geschöpft haben. — [4]) Arch. delle Rif. di Siena. Lettere To. VIII. Die Lucchesische Regierung schreibt an die Sienesische unter dem 13. Aug. 1491. — „Cum Francisci Georgii, civis vestri, cujus in architectura fama percrebuit, consilium et judicium habere cupiamus.“ — [5]) Arch. cit. Delib. di Balia. To. XXXV. fo. 66. tergo.

einem Rufe des Herzogs von Calabrien nach Neapel zu folgen, und hier galt es ohne Zweifel nur die Anlage und Verbesserung von Festungswerken. Denn das aragonische Haus ward gerade damals von Karl dem Achten und von dem italienischen Bündnisse bedroht, und rüstete sich zu einer Gegenwehr, welche, wie immer, vergeblich blieb.

Die sieneser[1]) Briefe geben aus dritter Hand den Auszug eines Beschlusses aus dem öffentlichen Archive zu Cortona, der ungenau ist, und auf diese Weise chronologische Unstatthaftigkeiten herbeyführt, welche an Ort und Stelle zu berichtigen mir nicht vergönnt war. Indeß sandte mir der verdienstvolle Bibliothekar zu Cortona, Herr Canonicus Manciati, eine zuverlässige Abschrift derselben Urkunde, aus welcher hervorgeht, daß man im Jahre 1485., bey Gründung der Kirche Sta Maria del Calcinajo, auf ein früher von unserem Franz angefertigtes Modell dieser Kirche Bedacht nahm. Ob dieses Modell in der Folge ausgeführt worden sey, bezweifle ich. Manciati fand im öffentlichen Archive zu Cortona keine Nachrichten über den Fortgang des Baues, und verwies mich auf ein[2]) Buch, welches ich nicht habe auffinden können. Die noch vorhandene Kirche schien mir an der Stelle zu neu, um von einem Baukünstler herrühren zu können, der nach dem Jahre 1506. aus der Geschichte verschwindet; daß man noch ungleich später daran gearbeitet, erhellt aus der Erwähnung des Vasari, daß sein eigener Zeitgenosse, der jüngere San Gallo, ebenfalls ein Modell zu dieser Kirche gemacht habe. Unter allen Umständen gewinnen wir durch obige Nachricht, wenn gleich kein Bauwerk, nach welchem der Baugeschmack unseres Franz bestimmt werden könnte, doch wenigstens die Gewißheit, daß man sein Talent für schöne Baukunst wirklich in Anspruch genommen. Es ist mir nicht gelungen, Anderes über die architectonische Wirksamkeit eines Künstlers aufzufinden, den seit Vasari alle Kunstbücher unter die größten Baumeister seiner Zeit versetzen. Wenn wir nun auch in Francesco di Giorgio einen vortrefflichen Baukünstler aus der Kunstgeschichte zu verlieren scheinen, so gewinnen wir hingegen in dem Florentiner Bernhard einen der größten Nachfolger des Brunelleschi, der bis jetzt selten zur Sprache kam, weil ein bedeutender Theil seiner Werke seit Vasari auf den ersten übertragen wurde.

Um die Mitte des funfzehnten Jahrhundertes, oder zur Zeit des Baues von Pienza, erwähnt die Kunstgeschichte eines einzigen florentinischen Architecten dieses Namens. Vasari[3]) nennt ihn Bernardo Rossellini; seine Nachrichten

---

[1]) To. III. p. 75. — [2]) Pinucci, Gius., memorie ist. della sagra imagine di Maria SS., che si venera alla chiesa del calcinajo. — [3]) Vita d'Antonio Rossellini.

über die Wirksamkeit dieses Baukünstlers entlehnt er aus einer [1]) Lobschrift auf Nicolaus V., welche Giannozzo Manetti, ein Florentiner und Höfling desselben Papstes, verfaßt hat. Diese Lobschrift giebt uns von den großartigen, auf das einträglichste aller Jubiläen gestützten Bauunternehmungen Nicolaus V. eine umständliche Nachricht und beschließt sie mit den Worten [2]): „diesem allen war unser Florentiner Bernhard vorgesetzt; der Pabst stand durch ihn allein mit allen übrigen Meistern und Gehülfen in Verbindung.“ Es wäre schon an sich selbst sehr wahrscheinlich, daß Pius denselben Baukünstler hervorgezogen habe, welcher kurz vorher das Vertrauen seines Vorgängers gerechtfertigt hatte; denn es liegt nur das kurze Pontificat Calixtus III. zwischen Nicolaus V. und Pius II. Nun kommt hinzu, daß kein historischer Grund vorhanden ist, hier zwey gleichzeitige Architecten desselben Namens und Vaterlandes anzunehmen. Jeden Zweifel aber, der etwa noch übrig wäre, beseitigt zunächst die Analogie der Richtung in den Bauunternehmungen beider Päbste, indem sie nicht sowohl auf die Errichtung einzelner Gebäude, als auf die Uebereinstimmung aller Gebäude in ganzen Straßen, Plätzen und städtischen Quartieren ausgingen; dann die Aehnlichkeit der Bauart einiger Theile des besterhaltenen Werkes Nicolaus V. mit den entsprechenden Theilen der Gebäude Pius II., so daß ich in dem Florentiner Bernhard des einen und des andern Pabstes nur einen und denselben Baukünstler sehe und annehmen kann. Ich bezeichnete oben die inneren Theile, vorzüglich die offenen Bogenhallen des großen Hofes der Burg von Spoleto, von der Manetti sagt, daß sie unter Nicolaus V. durchaus vollendet und bewohnbar gemacht wurde. Freylich möchte der Marktplatz von Fabbriano, den Nicolaus gänzlich erneut hat, ungleich mehr geeignet seyn, die Gemeinschaftlichkeit der Bauart unseres Bernhards unter dem einen, wie dem andern Pabste darzulegen. Allein ich fand bis jetzt nicht Gelegenheit ihn zu sehen, und kann nicht einmal mit Bestimmtheit angeben, ob er ganz oder doch zum Theil seine erste Gestalt bewahrt habe. Architecten, welche längere Zeit hindurch mit der Vermessung der pientinischen Gebäude beschäftigt waren, fanden auch zu Viterbo, wo Nicolaus V. hat bauen lassen, Gebäude in dem Geschmacke des Bernardo. Das Schloß von Narni, der Thurm der Engelsburg zu Rom sind größtentheils noch in dem Zustande, in welchen Nicolaus V. sie gesetzt hat. Allein diese Mauern und Zinnen, obgleich voll Charakter, sind doch in der Anlage und Bestimmung zu verschieden von den Bauwerken zu Pienza, als daß man bey einer künftigen Vergleichung allenthalben auf Aehnlichkeiten rechnen

[1]) Sie ist handschriftlich vorhanden in der Magliabecchiana, classe XXXVII. Palchetto 4. Cod. 91. und abgedruckt bey Muratori, rer. Ital. scr. To. III. P. II. — [2]) Mur. T. et P. cit. col. 907.

könnte. In der That aber genügt es, die Bogenstellung der innern Logen der Burg von Spoleto in Beziehung auf Verhältnisse und Zierden mit den Säulengängen der Paläste zu Pienza zu vergleichen, um einzusehen, daß in den Werken beider Päbste eine hinlängliche Verwandtschaft der Bauart vorhanden ist.

Mit Sicherheit werden wir ferner aus der Gemeinschaftlichkeit des Bauherrn und aus der Verwandtschaft der Bauart schließen können, daß die Paläste und andere Gebäude, welche Pius II. in Siena selbst errichten ließ oder doch beförderte, von demselben Baumeister angelegt wurden, dessen Leistungen zu Pienza über alle Hofränke siegten. Wir haben oben gesehen, daß Pius sagte: der Pabst habe ihn nicht allein beschenkt und gelobt, sondern auch anderen Werken vorgesetzt. Dieser Ausdruck wird zunächst auf Pienza selbst zu deuten seyn, wo auch die Höflinge, welche dort aus keinem andern Antriebe, als dem der Gefälligkeit gegen ihren Herrn, sich anbauten, in der Wahl des Baumeisters schwerlich den Ansichten des Pabstes entgegengehandelt haben; dann aber und um so mehr auf die Paläste in Siena, weil hier nur der Pabst selbst, oder seine nächsten Verwandten die Bauherrn waren.

Pius II. errichtete zu Siena die Bogenhalle in der Nähe der Kirche des Hl. Martin und legte um einige Jahre später den Grund zu jenem schönen Familienpalaste der Piccoluomini, den er seinem Neffen bestimmte. Dieses treffliche Gebäude gilt, in Ansehung seiner Aehnlichkeit mit den pientinischen Palästen seit Vasari für ein Werk des Francesco di Giorgio[1]); mit dem ersten Irrthume fällt auch der zweyte. Allerdings ward der Palast Piccoluomini, jetzt: collegio Tolomei, nicht früher, als einige Jahre nach dem Tode des Pabstes beendigt; denn die Republik bewilligte noch im Jahre 1469. eine Erweiterung des Bauplatzes auf Kosten der öffentlichen Straße[2]). Indeß hatte der Pabst den Bau schon im Jahre 1460 begonnen, wie aus dem Nachlaß der Contractsteuer hervorgeht, welchen die Republik ihm gelegentlich des Ankaufs der Bauplätze bewilligt[3]). Hier einen anderen Architecten anzunehmen, als jenen Ver-

---

[1]) S. Grandjean et Famin, Architecture Toscane, wo eine gute Abbildung mit ihren Aufrissen und Durchschnitten. — [2]) Archiv. cit. consil. camp. To. CCXXXVIII. fo. 58. — Esponsi per li Offitiali de l'ornato de la città vostra, come — hanno voluto con diligentia esaminare lo palazzo principiato per la sua spectabilità di Misser Jacopo ed Andre Piccolomini lo quale sara opera maravigliosa e nella città nostra degnissimo ornamento secondo la intenzione e disegno di loro spectabilità. Et trovano decti vostri servitori che a volere che le faccie corrispondino a drictura l'una coll' altra e lo palazzo venghi in quadro bisogna sopra pigliare dieci braccia de la selice (gepflasterte Straße) del campo etc. — [3]) Archiv. cit. consil. camp. To. CCXXXIII. fo. 291. a. t. anno 1460. Ind. IX. die sabbati XVIII. Octobris. — Dinanzi a voi — Exponsi per li vostri — fidelissimi servidori nove offitiali sopra l'ornato

nardo, nun gar den Francesco di Giorgio, dessen Andenken nirgend so weit zurückreicht, wäre, nach dem bereits Beygebrachten, eine sträfliche Hartnäckigkeit. Ich hoffe daher, daß man den Rossellini nunmehr überall in seine Rechte wiedereinsetzen werde; und um so mehr, da ihm der Ruhm zu gebühren scheint, dem Baugeschmacke der Schule des Brunelleschi zuerst Maß und Zierde verliehen zu haben. Allein auch die Beweglichkeit und Vielseitigkeit dieses Künstlers verdient Anerkennung; keine Vorliebe für diese, oder jene andere Zierde scheint jemals ihn verleitet zu haben, das Wesentliche seiner jedesmaligen Aufgabe aus den Augen zu lassen. Möchten reisende Architecten künftighin seinen Arbeiten zu Siena, Pienza, Viterbo, Narni, Spoleto und Fabbriano eine größere Aufmerksamkeit zuwenden und, ohne vor fremdartigen Profilen zu stutzen, den feinen Sinn in der allgemeinen Anlage und vornehmlich in der Zusammenstellung ganzer Gebäudegruppen studiren wollen, in welchem Bernardo mir einzig und ganz unvergleichbar zu seyn scheint.

Wahrscheinlich ward auch die Wohnung, welche der Pabst seiner Schwester, Katharina Piccoluomini, Mutter des Herzoges von Amalfi, in der Hauptstraße zu Siena einrichten lassen, von unserem Bernhard angegeben. Dieses Haus (gegenwärtig gehört es der Familie Nerucci) hat allerdings ein derberes Ansehn, stärkere Ausladung der Werkstücke des Untergeschosses und der verzierenden Glieder. In der allgemeinsten Anlage stimmt es indeß mit jenen schon bezeichneten Bauwerken des Bernardo überein; auch fällt dieser Bau in eben die Zeit, als Bernardo zu Pienza für den Pabst beschäftigt war, da Katharina schon im December 1459. den Bauplatz erstanden hatte[1]), dessen von ihr nachgesuchte Erweiterung auf Kosten der öffentlichen Straße im October des folgenden Jahres von der städtischen Regierung bewilligt ward[2]). Sie hatte ihren

---

della città nostra come dinanzi alloro e stato lo spectabile cavaliere. Misser Gio. Saracini cittadino vostro et ha esposto come la Sanctità del sommo Pontefice Papa Pio II. intende e vuole fare ed edificare ne la città vostra uno nobile e bello casamento avendo le case et butighe e piaze dove tale casamento fare intende da padroni et signori di quelle per pregi giusti et ragionevoli. Et che di tali compre cosi per li proveditori come per lo compratore al commune vostro non si paghi alcuna cabella, ne si paghi etiando cabella delle cose si mettessero nella città vostra per fare el detto casamento etc. — Eod. fo. — Approbatum fuit — cum hac limitatione vid. quod omnes vendentes summo pontifici vel suis nepotibus — teneantur solvere eorum medietatem cabelle.

[1]) Archiv. delle Rif. di Siena Deliberazioni di concistoro To. 542. fo. 41. a. t. — [2]) Ib. To. 547. fo. 21. s. 1460. die IX. Ottubris. Magnifici Domini etc. — attendentes, qualiter per eorum in offitio praecessores fuit concessa quedam platea cum omnibus rebus in ea existentibus communis Senarum in loco vocato piaza Manetti magnifice Domine Catarine sorori carnali summi pontificis vid. die XVIII. Decenbris preteriti

eigenen Architecten, welcher, schon weil das angezogene Actenstück ihn nicht nennt, höchst wahrscheinlich dem sienesischen Gemeinwesen fremd war. In dieser Stadt hatte der neue florentinische Geschmack bis um die Mitte des funfzehnten Jahrhundertes den gothischen noch nicht so ganz unterdrücken können. In den Bildnerarbeiten des Jacob della Guercia, in den Pfeilern der Loggia di san Paolo und in anderen, nach damaligem Stande des Gemeinwohles, wenig bedeutenden Unternehmungen dieser Zeit mischt sich der neuaufkommende antike Stoff noch durchhin mit gothischen Reminiscenzen. Nachdem die Richtung des Brunellesco endlich auch Siena ergriffen hatte, bildeten sich, doch immer um Decennien später, als die Bauwerke Pius II., einige Baumeister in der neueren Manier. Doch blieben auch diese bis auf den Baldassare Peruzzi in den Verhältnissen ungleich willkührlicher, als die Florentiner. Der Palast Spannocchi in der Hauptstraße, ein kleinerer in der Gegend des römischen Thores, scheinen dem Hause der Katharina Piccoluomini nachgeahmt zu seyn. Hingegen giebt es zu Siena und in dessen Gebiete viele in Backstein ausgeführte Gebäude von einem nur dieser Gegend eigenthümlichen Charakter. Dahin gehört das Haus Bartali in der Hauptstraße, die Kappelle neben dem Palazzo de' Turchi vor dem florentinischen Thore, das Kloster Monte Uliveto maggiore bey Chiusuri und Anderes. Diese Gebäude zeigen in ihren Thür- und Fensteröffnungen eine größere Breite und Niedrigkeit der Anlage, als überhaupt lobenswerth ist, und unterscheiden sich hiedurch insbesondere von den florentinischen Bauwerken des funfzehnten Jahrhundertes, bei denen schlanke Verhältnisse beliebt waren. Mit Sicherheit kann ich von keinem einzigen dieser eigenthümlich sienesischen Bauwerke den Meister angeben; doch werden sie wahrscheinlich dem Cozzarello, dem Francesco di Giorgio und anderen Künstlern dieser Zeit beyzumessen seyn, von denen wenigstens im Allgemeinen bekannt ist, daß sie sich auf die Baukunst verstanden haben. Bey so entschiedenem Gegensatze der Bauschulen von Florenz und Siena wird jenes ganz florentinische Haus der Katharina Piccoluomini sicher nicht von einem Sieneser, wenn aber von einem Florentiner, doch wahrscheinlich nur von jenem Bernardo entworfen seyn, den Pius II. vor Anderen würdigte und begünstigte.

1459. cum certis conditionibus et inter alia quod via per quam itur ad archiepiscopatum Inter Domus Nannis de Marsiliis et Domum per jam Dominam Chaterinam hedificandam esset latitudinis octo brachiorum ad minus De quibus omnibus plene patet manu Ser Dei silvestri tunc notarii consistorii, et attento quod Domina Chaterina secundum designum sui architectoris non potest commode facere ipsam Domum nisi capiat vel occupet de ipsa via unum brachium cum dimidio ad minus. Qua de causa — decreverunt, quod ipsa via remaneat et sit latitudinis brachiorum sex cum dimidio alterius brachii etc. —

Vasari kannte den Francesco di Giorgio aus dessen Schriften um etwas näher, als andere Künstler, welche gleichzeitig oder früher zu Siena gearbeitet haben; daher entstand, daß er demselben einige Arbeiten unterordnete, von denen er nur allgemeine Kunde besaß. Es scheint, daß sein Beyspiel die Späteren angesteckt und sie verführt habe, dem Francesco auch einige Bildwerke unterzuschieben, welche in der That anderen, minder bekannten Künstlern aufgetragen und bezahlt worden sind. Diese Arbeiten sind in der That sehr mäßig; indeß fodert die Gerechtigkeit, sie ihren Meistern zu retten.

An der Vorhalle des Cassino de' Nobili zu Siena, der ehmaligen loggia di s. Paolo, befinden sich einige Statuen von hinreichender Größe, deren zwey, die Figuren der Hl. Petrus und Paulus, von Vasari und Anderen dem Vecchietta beygelegt werden; wahrscheinlich folgte er hierin seinem sienesischen Berichtgeber, welcher ihn hier, wie gewöhnlich irre geleitet hat[1]). In dem Hl. Ansanus und einem anderen ihm gegenüberstehenden Heiligen will Della Valle, nach einem anmaßlichen Kennergefühle, die Hand des Francesco di Giorgio erkennen, Andere wiederum, den Jacopo della Quercia. Indeß findet sich in den gebundenen Protocollen der sienesischen Domverwaltung, daß man diese Statuen 1451. je zwey dem Urbano da Cortona[2]) und drey dem Antonio di Federigo[3]) verdungen hat; zween Bildhauern, welche fast unbekannt sind, obwohl sie damals in ihrer Vaterstadt eine ganz ansehnliche Stelle eingenommen haben. Urbano hatte im Dome von Siena, zugleich mit seinem Bruder Bartolomeo eine Kappelle verziert[4]), deren Ueberreste man späterhin innerhalb der Kirche in die Mauer des Thurmes eingelassen hat. Antonio findet sich verschiedentlich in den Büchern der Domverwaltung, welche ihn mit Statuen zur äußeren Verzierung der Kirche beschäftigt[5]). Im Jahre 1457. bezahlt die Domverwaltung ihm eine Statue des Hl. Petrus[6]), woraus abzunehmen ist, daß Petrus und Paulus an der mehrgedachten Vorhalle von seiner Hand sind, wie ebenfalls eine dritte gegenüberstehende, welche mit jenen eine gewisse Magerkeit der Ausführung gemein hat. Es blieben dem Urbano da Cortona die beiden mittleren, der Hl. Ansanus und dessen Gegenstück, welche von obigen durch Breite der Formen, Lebendigkeit der Bewegung sich unterscheiden.

---

[1]) S. Belege III. 3. zu Ende. — [2]) S. Belege II. 1. — [3]) S. Bel. III. 1. — [4]) S. Bel. II. 2. — [5]) S. Bel. III. 2. 3. — [6]) S. Bel. III. 2.

Belege

I. Lorenzo da Viterbo

Nicola della Tuccia, annali di Viterbo. p. 112.
(Die Abschrift verdanke ich Herrn Abbate Semmeria.)

„— Per far ricordo di me Nicola de Bartolomeo altrimenti detto Nicola della Tuccia Scriptore de questi ricordi fatti insino al dì infrascripto, dico, che tra quali tempi uno spettabile Ceptadino nominato Nardo Mazzatosta de Viterbo habitante nella contrada de Sancto Simeone in quella Casa a pie de detta contrata, nella quale sta uno capo scale con palco il più bello et honorevole, ove sotto la scala sta un porticale in modo di loggia, e case. Il qual Nardo sopradetto de sua propria Pecunia fece fare una honorevole cappella nella Chiesa de Sancta Maria della Verità, ove sta la Immagine della nostra Donna, e depinta, et ornata per mano de Mastro Lorenzo figliolo di Giacomo de Pietro Paulo de Viterbo habitante presso la porticella, la quale va alla Chiesa della Trinità in Piano de Sancto Faostino, nella quale Cappella è ornata, et depinta tra le altre figure la historia della gloriosissima sempre Vergine Maria nostra clementissima Matre, et in quella historia sta alla mano manca, quando entrate in detta Capella, ove appare, chessa Vergine gloriosa lè dato lo anello da Sancto Giuseppe, ove sono molti giovani cavati dal naturale, tra quali da quello lato, ove sta la gloriosa Vergine sono depinte certe donne de più reggioni, et dietro a detto donne sta una vestita de negro in forma de vedova, et dietro a quella detto Mastro Lorenzo volse depingere me, et cavarme dal naturale, et così fece, ove vedrete uno antico homo detà danni 68½ o circa, vestito de paonazzo, et col mantello addosso, et una barretta tonda in testa, et calze negre, et quello e fatto alla similitudine mia, fatta a di 26. aprile 1469., et quelle persone, che vorranno leggere le mie scripture, et cognoscermi, vada a vedere in quello loco, laltre figure sono fatte a similitudine daltri, delle quali al presente non fo memoria.“ —

II. Urbano di Pietro da Cortona

1. Archiv. dell' opera del Duomo di Siena. Libro E. 4. memorie. fo. 23. a. t.

MCCCCLI. a di 16. di Luglio. Memoria come questo di detto maestro Urbano di Pietro da Cortona intalgliatore si conducie da gli

oparari di sco Paolo affare due figure di marmo da porsi a le colonne overo a tabernacoli de le colonne desso sco Pavolo et quelli sci che per essi oparari gli sara detto. le quali figure promette davere fatte et poste per fino a quattordici mesi prossimi avenire a tutte sue spese et deba la fare belle intere et schiette et di bel lavoro a segno di buon maestro et debba avere dalluopara nostra per mercie et salario de la sua fadiga fiorini ciento quaranta in tutto di lire quattro fiorino et cosi sono le dette parti insieme daccordo etc. — Le quali figure debba lavorare di marmo del nostro contado et debba le fare grandi quanto si richiede a la grandeza de detti tabernacoli.

2. Archiv. et libro citt. fo. 29.

Memoria come a di XVIII. dottobre 1451. Misser lopararo predetto per vigore de la remissione in lui facta per li suoi conseglieri allogo a Maestro Urbano di Pietro et Bartholomeo suo fratello schultori da Cortona una cappella da farsi per loro in duomo a laltare de la Madonna dele gratie con questi modi et pacti: cioe che essi Maestro Urbano et Bartholomeo sieno tenuti et debbino fare la detta cappella di marmo gentilmente lavorata et essa ponere et finire a tutte loro spese di marmi et ongni altri lavori bisognevoli a la fabrica dessa cappella per tenpo di tre anni proximi da cominciare in calende di gennaro proximo, del quale lavoro debbino avere da luopara et suoi cam. fiorini 900. di Lire IV° il fiorino di tempo in tempo come serviranno.

Item che la detta cappella sia bene proportionata et conposta in tutte le sue parti et con debite misure di largheza et alteza, et sporti fuore del muro braccia 1. $\frac{1}{4}$. ne suoi pilastri seguendo lavanzo del lavoro a la debita misura che portano non scemando il detto braccio $\frac{1}{4}$ per largheza.

Item che la detta cappella sia conforme al disegno de la cera na (ne ha) fatto il detto Maestro Urbano il quale a il detto oparato, et ad essa forma si debbi fare, ma che pilastri sieno a forma duno dessi solamente, cioe di quello che e a storie et non a figure grandi di quelle storie che per detto oparaio li saranno imposte.

Item che nel fregio sopra larcitravo in luogo daquile et vasi che sonel (son nel) disegno debi fare IV. Evangelisti In forma danimali come li figura la chiesa.

Item che la base de pilastri sieno belle et vantaggino il detto disegno a forma di uno disegno fatto con penna in uno suo libretto, dove da capo al disegno e una crocetta, et e scripto, In ponte.

Item che le dette base pilastri capitelli arcitravi et fregio predetto sieno tutti di pietre da cierro et le figure de le storie et l'altre di tutto il lavoro sieno di mezo relievo et piu o meno come verranno Intaglio (sic) a le storie, sicche sieno di buona apparenza, et di lavoro gentile et maestrevole.

Item che la cornice di sopra che ricigne il frontone sia grossa al pari di quella di sotto che attraversa la cappella et di quello lavoro o megliore. Item etc. (Formeln.)

3. Archiv. cit. Libro E. 6. Deliberazioni. fo. 21. a. t. Die V. Julii 1456.

Et decreverunt quod statua marmorea ad Immaginem sci Bernardini exsistente penes magistrum Urbanum quae statua est opere consignata per donatorem conventu observantie sci Bernardini et quod sumptibus opere finiatur et detur ut supra.

fo. 29. 25. Sept. 1456.

— Del. quod sit remissum in dominum operarium quod possit facere pretium figure s. Bernardini donate fratribus observantie sci Bernardini per magistrum Urbanum et ponendum ad conputationem dicti magistri Urbani.

fo. 60. a. t. die XXIII. Sept. 1459.

Insuper decreverunt quod eidem magistro Urbano solvatur floreni sex de libris 4 pro quolibet floreno pro ejus mercede eo quod fecit et construcsit figuram sancti Bernardini de Senis positam in ejus cappella in ecclesia catedrali. Et quod camerarius eidem magistro Urbano praedicto solvat sine suo praejudicio etc. —

4. Arch. cit. E. 5. fo. 137 (197.) a. t. VIII. Januarii 1454 (1455.) — prestare a Maestro Urbano di Pietro da Cortona maestro di pietra di ducati otto da schontarsi o rendarsi come parra alloparaio et conseglieri.

III. Antonio di Federigo[1])

1. Archiv. cit. libro E. 4. memorie. fo. 25. a. t. 1451. Richordo come questo di 7. di settenbre Bartolomeo di Pavolo di Gabriello Ricevette per maestro Antonio di Federigo scarpellatore di marmo libre treciento si gli dette per parte di tre fighure di marmo si fanno

[1]) Vergl. in Bezug auf diesen Künstler Abh. VIII. Bel. I. 3.

fare in su la logia di sampavolo con questa conditione: promette detto a lo spettabile cavaliere Misser Mariano bargalgli oparaio et alloparari di santo Pavolo che detto maestro Antonio servira in sopradetto lavoro et a quello tempo che e obglighato come e rogato ser arduino di Lunardo. Et due non servisse come e detto ristituire dette lire trecento. Et questo appare allibro de le ricordanze segnato b. di detto Bartolomeo e Pavolo a fo. 68.

2. Archiv. cit. libro E. 6. fo. 33. a. t. die XXX. Jan. 1456. (1457). — Decreverunt locare et locaverunt magistro Antonio Federigi lapicide de Senis ad faciendum quatuor statuas marmoreas ponendas apud columnas logie mercantie vel alibi[1]) prout videbitur dictis Dominis operario et consiliariis cum hoc quod pretium predictarum figurarum fiat per offitium predictum et hoc quum fuerit conpleta una figura ut possit videri laborerium suum et si dicto offitio facta dicta figura videbitur tunc et eo casu dictus Magister Antonius prosequatur in laborerio sin autem fiat prout per offitium deliberabitur.

Dieses Probestück erlangt (eod. To. fo. 42. a. t.) die XXX. Decbris 1457. die Billigung der Domverwaltung.

Das. fo. 43. die XXXI. Dec. 1457.

Dni operarius et consiliarii una cum camerario convocati etc. declaraverunt pretium unius figure seu statue marmoree facte per magistrum Antonium Federigi vid. ad Immaginem s. Petri esse de florenis sessaginta octo de Lib. 4. den. pro floreno et quod camerarius eidem magistro Antonio solvat dictum pretium sine suo prejuditio aut damno etc. —

Et visa deliberatione alia facta — die XXX Jan. in presenti libro fo. 33. de locatione 4. figurarum seu statuarum — factarum (?) per magistrum Antonium Federigi decreverunt quod dictus Magister Antonius prosequatur In faciendo dictas figuras et quod sit remissum in dominum operarium qui pro tempore erit In faciendo pretium dictarum figurarum In quo possit expendere usque ad floren. 72. de libris 4. pro quolibet quas figuras dictus Magister Antonius facere debeat ad modum boni magistri etc. —

Eod. To. fo. 46. a. t. XXVIII. Martii 1458. erhält Antonio eine Vorausbezahlung.

---

[1]) Man war damals eben mit der inneren und äußeren Beendigung des Domes beschäftigt. S. Arch. cit. libro E. 5. wo fo. 107. a. t. Marmorbekleidung einer Kappelle, fo. III. 112. (172.) 117. (177.) drey Kappellen bildnerisch zu verzieren beschlossen werden.

3. Archiv. et To. cit. fo. 47. a. t. die octava Julii 1458.

— Et decreverunt quod Donatello schultori detur ad schulpendam et fabricandam statuam et figuram marmoream sancti Bernardini non excedendo summam pretii dicte figure florenos sessaginta otto denariorum Senensium vel ad plus vantagium (vantaggio) opere.

Et similiter figuram sci Ansani detur ad fabricandam Antonio Federigi eodem modo.

Vecchietta detur figuram S. Pauli eodem modo.

Wollte man hier, gleich dem Berichtgeber des Vasari, auf jene Statue an der loggia di san Paolo rathen, so käme doch noch ein zweyter Bildner in Betrachtung, dem man um wenig später ebenfalls eine Statue des Hl. Paulus aufgetragen hat, vielleicht weil man mit dem Vecchietta nicht einig geworden.

Archiv. cit. libro E. 7. Deliberazioni fo. XX. 1465. — E possi allogare (l'operajo) a Giovanni di Stefano ad fare di marmo la figura di sancto Pavolo come meglio potra.

Indeß finde ich in beiden Fällen nicht angemerkt, für welche Stelle diese Statue bestimmt war. Man verzierte damals die Vorsprünge der Domkirche und verschiedene Kappellen in ihrem Inneren durch Statuen und Bildwerke; so ward die Statue des Hl. Ansanus in der Kappelle s. Giovanni Bapt. eben damals dem gedachten Giovanni di Stefano bezahlt. Wir werden uns demnach an jene ersten, die, loggia di s. Paolo, sicher angehenden Aufträge halten müssen; um so mehr, da die vorhandenen fünf Statuen je zwey und drey in derselben Manier gearbeitet sind; da sogar die beiden breiter gehaltenen in der Manier mit den schon bezeichneten Fragmenten der Kappelle des Urbano da Cortona im Dome übereinstimmen.

XIII.

Entwurf einer Geschichte der umbrisch toscanischen Kunstschulen, für das funfzehnte Jahrhundert

Stufenweis haben wir uns der Epoche angenähert, in welcher die Kunstgeschichte in eben dem Maße an Sicherheit und Ausführlichkeit gewinnt, als ihre Quellen reichlicher zu fließen beginnen; von nun an will ich die Ergänzung und Berichtigung des Einzelnen der Darstellung des Allgemeinen und

Durchwaltenden, die vereinzelten Künstler den Schulen unterordnen, aus welchen sie hervorgegangen sind.

Schule, nenne ich die lebendige Fortpflanzung von Stimmungen, Richtungen, Handhabungen, deren Entstehung aus dem Beyspiel und aus den Einwirkungen mächtiger Geister in den meisten Fällen umständlich nachzuweisen ist. Schule in diesem Sinne pflegt auch dem flüchtigen Blicke durch Eigenthümlichkeit der Auffassung sich anzukündigen, entschiedener vielleicht durch Eigenthümlichkeiten der Manier und Formengebung.

Allerdings nun dürfen die Kunstschulen, da sie nothwendig irgendwo zu Hause sind, auch wohl einmal nach der Oertlichkeit, in welcher sie sich entfaltet haben, benannt werden. Indeß geschiehet es nicht selten, daß deren Stifter ihre Heimath vertauschen und an verschiedenen und weit entlegenen Stellen geistige und technische Anregungen verbreiten. Auch hat es sich wiederholt ereignet, daß in demselben Mittelpuncte verschiedene Stifter gleichzeitig hervorgetreten sind, welche ganz entgegengesetzte Richtungen und Handhabungen auf ihre Schüler und späteren Nachfolger fortpflanzten. Wenn nun dieselbe Schule unter Umständen verschiedene Städte und Landgebiete umfasset; wenn andererseits dieselbe Stadt nicht selten ganz verschiedene Schulen in sich einschließt; so ist es offenbar unzulässig, die Kunstschulen, wie es bey neueren Schriftstellern üblich ist[1]), durchhin nach der Oertlichkeit, in welcher sie Raum gefunden, zu classificiren.

In den früheren Abschnitten begegneten wir großer Einförmigkeit des Wollens und der Manier; kaum gelang es uns in den ältesten Zeiten die größeren nationalen Massen, Neugriechen, Italiener und Deutsche, genügend zu sondern; selbst in der vorgerückten Epoche des Giotto unterschieden wir nur etwa Florentiner und Sieneser. Um so vielfältiger trennen, zerspalten, durchkreuzen sich die mittelitalienischen Kunstschulen seit dem Anbeginn des funfzehnten Jahrhundertes.

Die früheste Spaltung in der Richtung italienischer Künstler entstand unmittelbar aus den Neuerungen des Giotto. Diese erhielten sich zu Florenz ein ganzes Jahrhundert lang in Gunst und Gebrauch; hingegen zeigt sich in der sienesischen Schule noch bis um das Jahr 1500. manche Nachwirkung der

---

[1]) Bey Lanzi und so viel Anderen heißt, römische Schule: die Gesammtheit aller Künstler, welche im Staatsgebiete des römischen Stuhles geboren sind. Nun giebt es in diesem Staate, von den mannichfaltigsten Meisterschulen abgesehn, auch noch die entschiedensten Stammverschiedenheiten: Römer, Toscaner, Umbrer; der Lombarden in den Legationen nicht zu gedenken, welche man aus Inconsequenz abzusondern und den Bolognesern beyzuordnen pflegt.

Anregungen, welche byzantinische Vorbilder, oder lebendige Anleitung neugriechischer Maler, während des dreyzehnten Jahrhundertes in ganz Toscana verbreitet hatten. — Als die lebenssinnigen und munteren Lorenzetti im Campo santo zu Pisa malten, befolgten sie, von ihrer allgemeinen Richtung abweichend, in jenen Einsiedlern der Wüste genau die Anordnung der neugriechischen Darstellungen dieses Gegenstandes; Barna hatte in jenen Mauergemälden zu s. Gimignano sogar Manieren und Formen aus seinen Vorbildern beybehalten; Pacchiarotto, ein Zeitgenosse Raphaels, gefiel sich in einem seiner besten Gemälde [1]) die Patriarchen und Propheten der Glorie aus dem griechischen Typus in seine eigene, mehrseitig ausgebildete Manier zu übertragen. Diese Beyspiele deuten, nicht sowohl auf Anhänglichkeit oder Gewöhnung an griechische Manieren, welche auch zu Siena sehr frühe nach den gesteigerten Anfoderungen der Zeitgenossen ins Gefälligere waren abgeändert worden; vielmehr auf fortdauernde Ehrfurcht und Empfänglichkeit für die sittliche Würde in den ältesten Kunstgebilden der Christen. — Sie gelten mir für Beweise eines, auch nach den Neuerungen des Giotto, unter der Asche fortglimmenden Bestrebens, die sittlichen und religiösen Vorstellungen des Christenthumes mit alterthümlichem Ernst und in ihrer ganzen Strenge aufzufassen.

Wie wir uns erinnern, hatte Giotto unter seinen Zeitgenossen die vielfältigste Auffassung des Lebens beliebt gemacht; der Enthusiasmus für neuere Heilige, das Interesse an ihren mannichfaltigsten Lebensverhältnissen [2]), war jener Wendung seines großen Talentes entgegengekommen, hatte dessen Entwickelung und allgemeine Anerkennung entschieden begünstigt. Seinerzeit war die Frage nach typischen Darstellungen der Patriarchen, Propheten, Apostel, oder des Heilands selbst und der bedeutenderen Ereignisse der Evangelien, allgemach in den Hintergrund getreten; hingegen waren alle Hände geschäftig, die Uebergänge im Leben moderner Heiligen zu malen: frühere Weltlichkeit, plötzliches Erwachen des Bewußtseyns des Heiligen, Eintritt ins Leben der Frommen und Abge-

[1]) Es ward meinerzeit zum Verkauf ausgeboten. Der Gegenstand: die Aufnahme der Madonna in den Himmel, unten die Apostel; höher, wie gewöhnlich, Glorie von Engeln, welche die aufwärts schwebende Jungfrau umgeben. Unter dem oberen Rande des Bildes zu den Seiten jene Erzväter von byzant. Ansehn, welche auch in den älteren sienesischen Darstellungen deff. Gegenstandes vorzukommen pflegen. — [2]) Ich habe bereits, mit anderen Beyspielen, auch jene gleichlaufenden Darstellungen des Lebens Christi und des Hl. Franz in Erinnerung gebracht (Abh. IX.) — Zu Assisi, im Kloster der Hl. Chiara, zeigt man im Kreuzgewölbe über dem Hauptaltar Malereyen, welche eine Vergleichung des Lebens der Madonna mit jenem der Hl. Chiara zu bezielen scheinen. Diese Arbeit wird dem Giottino beygemessen, was seinen Grund haben mag, da sie dessen florentinischen Arbeiten zu gleichen scheinen.

schiedenen, Wunder im Leben, wie besonders nach dem Tode, in deren Darstellung, wie es in den äußeren Bedingungen der Kunst liegt, der Ausdruck des Affectes der Lebenden die Andeutung der unsichtbaren Wunderkraft überwog. Allein auch die Lebensbegebenheiten des Erlösers wurden zur Traulichkeit des Familienlebens herabgezogen; denn die Geburt und Erziehung, die Mutter mit dem Kinde (Vorstellungen, welche die ältesten Künstler aus religiösem Bedenken, oder aus anderen Ursachen vermieden hatten) wurden nunmehr unter den allgemein christlichen die Lieblingsgegenstände der Malerey. Wie in diesen das Naive und Zärtliche, so ward in den Aufgaben aus der Leidensgeschichte nicht mehr das Erhabene und Siegreiche, vielmehr nur das Rührende hervorgehoben — die unmittelbare Folge jenes schwärmerischen Schwelgens im Mitgefühle der irdischen Schmerzen des Erlösers, dem der Hl. Franciscus durch Beyspiel und Lehre eine neue und bis dahin unerhörte Energie verliehen hatte. — Diese modern-christlichen Kunstaufgaben umfassen allerdings so viel menschlich Wichtiges und Anziehendes, daß wir deren Einführung im Ganzen als eine wesentliche Bereicherung betrachten, unter allen Umständen zugeben müssen, daß sie viele der schönsten Leistungen der neueren Kunst veranlaßt haben. Doch sind sie einleuchtend nicht, wie man wohl hinzuwerfen pflegt, aus dem Bestreben entstanden, den Ideen des Christenthumes ihre ganze Tiefe, ihre ernstere Seite abzugewinnen.

Uebrigens fehlte es sowohl jener Hinneigung zum Hochalterthümlichen bey den Sienesern, als besonders der Objectivität der Florentiner, an Consequenz, oder an entschiedener Durchführung des Wollens.

Unausgesetzt verfolgt, mußte die giotteske Richtung auf Mannichfaltiges und Lebensreiches die Florentiner ungleich früher, als geschehen ist, mit der Bedeutung der Formen, besonders in den Gesichtsbildungen, bald auch mit den allgemeineren Gesetzen des sich Gestaltens und Erscheinens vertraut machen. Indeß durchkreuzte sie eine gewisse Befangenheit in den Manieren und Formen, in welchen der große Erneuerer ihrer Schule sich ausgedrückt hatte; ich möchte sagen: die Scheu, jene engen Grenzen zu überschreiten, innerhalb welcher die Darstellung eines so hochverehrten und allgefeyerten Künstlers sich bewegt hatte. Daher vornehmlich erkläre ich mir, daß Arcagno und andere Meister des vierzehnten Jahrhundertes, welche in der Richtung des Giotto weiter gestrebt und besonders der menschlichen Gesichtsbildung bis dahin unbenutzte Züge und Zeichen abgewonnen haben, weder die volle Anerkennung, die ihnen gebührte[1]), noch selbst die Nachfolge fanden, welche sie nach naheliegenden

[1]) S. Franco Sacchetti, nov. 196., wo auf die Frage: „wer mit Vorbehalt des Giotto (da Giotto in fuori) der größeste Maler gewesen sey,“ dieser den Cimabue,

Voraussetzungen hätten hervorrufen müssen. Arcagno hatte die Profile der Heiligen auf seiner Tafel[1]) in sta Maria novella schon individualisirt und in seinem großen Rilievo an der Rückseite der Madonnenkappelle in Orsanmichele das älteste Bildniß der italienischen Kunstgeschichte (sein eigenes) mit größtem Erfolge durchgeführt; Giovanni da Melano vor allen anderen die Möglichkeit und die Vortheile der Modellirung, und in der Auffassung und Benutzung

---

jener den Stefano, der dritte Bernardo, ein anderer den Buffalmacco nennt, wobey es dem Erzähler offenbar nicht auf Namen ankommt. Darauf sagt Taddeo Gaddi: „gewiß hat es sehr große Künstler gegeben, welche das Unerreichbare geleistet haben; indeß ist diese Kunst in Abnahme gerathen und noch immer im Sinken (ma questa arte é venuta e viene mancando tutto dì)." — Bey so deutlichem Bewußtseyn eines hülflosen Rückschreitens zeigen sich nirgend Spuren des Nachdenkens über dessen innere Ursachen, oder äußere Veranlassungen. Wie es scheint, ließ man sich gehn. Die alten Meister mochten auf ihren Lorbeern ruhn und mit einer gewissen Selbstgefälligkeit auf das Unvermögen ihrer Nachfolger herabsehn, über das Weiterstreben der Besseren verblendet seyn, wie es sich täglich wiederholt. — Ich habe oben (IX.) gezeigt, wie jenes Vorurtheil der Trecentisten gegen Ende des funfzehnten Jahrhundertes in dem städtischen Patriotismus der Florentiner sich verjüngt habe. Doch versäumte ich, an ein altes Gedicht zu erinnern, Francesso Lancillotti, Fiorentino, pitt., trattato della pittura etc. (Roma 1508. und Lettere pittoriche To. VI. p. 299. und 347.) in welchem die Malerey spricht.

Jo era quasi del Mondo fuggita,
Quand' un, che fu in me più d'altri dotto
Pur mi ritenne, e rendemmi la vita.
Questi fu Fiorentin, questi fu Giotto,
Questo é colui, che m'ha risuscitata,
Quest' ha 'l bel nome mio fra voi ridotto.

Ob übrigens dieser Giotto, den seine florentin. Zeitgenossen und Nachkommen langezeit für unerreichbar gehalten, jemals jener Tiefe des Gefühles, Reinheit der Anordnung, Anmuth der Wendung, Zierlichkeit der Ausbildung, gleich gekommen sey, welche sein bescheidener Schüler Taddeo in sechs kleinen Bildern der Sammlung der florentinischen Kunstschule (Galleria de' quadri piccoli) dargelegt hat; wer würde darüber zu entscheiden wagen, nachdem die meisten und wichtigsten Arbeiten des Giotto untergegangen sind. Indeß erregen die Vorhandenen Zweifel; seine Manier scheint darin durchhin auf Schnelligkeit der Beschaffung angelegt zu seyn. Taddeo hingegen hatte sich darauf eingerichtet, zierlich und emsig zu beendigen. — In der bezeichneten Folge, welche überall an das Leben der Hl. Cäcilia in santo Stefano erinnert, ist besonders die Geburt des Heilands wohl erhalten und bis in die Nebenwerke schön beendigt. Half ihm darin Giovanni da Melano? Gewiß, wäre es ausgemacht, daß er des Taddeo Geselle gewesen, möchte ich mir die schönen Thierbildungen dieses kleinen Gemäldes eben nur daher erklären.

[1]) Die Inschrift in der Mitte des Sockels: Anni domini MCCCLVII. Andreas Cionis de Florentia me pinxit. Zu den Seiten die Namen der Hll.

der Extremitäten, eine bis dahin unbekannte Feinheit des Sinnes dargelegt. Demungeachtet zeigt sich bey den florentinischen Malern späterer Zeiten, bis zum Auftreten des Fiesole, keine Spur jener physiognomischen Bezeichnungen des Arcagno; bis auf Masaccio, keine Nachwirkung des Strebens nach Rundung, welches Giovanni da Melano vor seinen Zeitgenossen voraus hatte. Freylich mochte es behaglicher seyn, die hergebrachte giotteske Manier mit größter Fertigkeit auszuüben, als die Richtung, aus welcher sie hervorgegangen, mit Ernst und Entschiedenheit hindurchzuführen.

Viele, theils namenlose Werke dieser späteren Epoche der (seit Lanzi) sogenannten giottesken Maler haben sich bis auf unsere Zeit erhalten; sie unterscheiden sich von ihrem ältesten Vorbilde durch größere Fertigkeit des Pinsels, durch gewisse faustmäßige Keckheiten, besonders in der Andeutung der Brüche des Gefältes. In dieser Zeit verlor sich manches große Talent in der Leichtigkeit behender Ausfüllung bedeutender Mauerflächen; auch ein Agnolo Gaddi, welcher in der Chorkappelle der Kirche sta Croce zu Florenz einen ausgezeichneten, obwohl flüchtigen Geist gezeigt, dessen reintechnisches Wollen in der Schrift seines Schülers, des Cennini, sich abgespiegelt hat.

An diesem, gewiß beachtenswerthen Beyspiele werden wir uns versinnlichen können, worin eine ächte, auf Empfänglichkeit für das geistig-sittliche Wollen der Vorgänger begründete Befolgung des Hergebrachten von lässiger, zielloser Nachäffung üblicher Handhabungen sich unterscheide. Wenn diese sich begnügt, Manieren und zufällige Aeußerlichkeiten sich anzueignen, solche fertig zu handhaben und eben hiedurch sie nothwendig zu verflächen; so wird ächte, tiefbegründete Ehrfurcht vor dem Alterthümlichen dessen einwohnendes Leben in sich aufnehmen; darin verschlossene Keime pflegen und weiter entwickeln; dahin trachten, das Treffliche von seiner, nicht selten unscheinbaren Umhüllung zu befreyen, durch größere Deutlichkeit oder Schönheit der Darstellung gleichsam zu verjüngen. In diesem Sinne ergriff der Sieneser Thaddeo Bartoli um das Jahr 1400. den Faden der Ueberlieferung des Hochalterthümlichen vielleicht aus den Händen seines nahen Vorgängers Barna, welcher, wie wir oben gesehen haben, mit dem Vater des Thaddeo, dem Bartolo di Fredo, an einer Stelle und vielleicht gleichzeitig gemalt hatte. Er band sich weder an die Manier, noch an den äußeren Zuschnitt der Formen, ging nur in den Geist seines Vorbildes ein, den er, indem er hie und da wohl einmal dem allgemeinen Zeitgeschmacke huldigte, doch im Ganzen nur mit den schönsten Seiten der moderneren Auffassung christlicher Kunstvorstellungen auszusöhnen bemüht war.

Diese verschiedenen Seiten seines Bestrebens vereinigte er in dem Altargemälde der sienesischen Gallerie, dessen beschädigte Aufschrift: . . . . Bar-

tholi de Senis. Pinxit hoc opus. anni domini mille quatrocento nove, allerdings Zweifel zulassen würde, wäre nicht Manier und Richtung des Künstlers aus anderen Werken hinreichend bekannt. In dem Hauptbilde, der Verkündigung, huldigte Thaddeo in der Bekleidung des Engels durch schwerfälligen Goldstoff dem Geschmacke und der Sitte seiner Zeitgenossen[1]); in der Gestalt der Jungfrau, deren Haupt, Gewandung und Stellung, in Ansehung der Idee und der Umrisse, zu dem Gelungensten seiner Art gehört, suchte er offenbar der moderneren, zum Zärtlichen und Schmachtenden sich hinneigenden Auffassungsart ihre günstige Seite abzugewinnen; hingegen überließ er sich in den Giebeln, Leisten und Außenwerken ganz seinem Sinne für das Ernste und Hohe in den alterthümlichsten Kunstgebilden der Christen.

Diese äußeren Theile der Altartafel, welche man, ich weiß nicht aus welchem Grunde, davon abgebrochen, entdeckte ich in dem Magazine der Akademie, als mir der Magistrat der Stadt gestattete, solches zu besichtigen und mit Zuziehung betheiligter Personen auch zu verzeichnen. Sie wurden auf diese Veranlassung in die zweyte Classe versetzt und mit A. 5. bezeichnet. Andere Bruchstücke von Gipfeln zerbrochener Tafeln gingen zu Siena von Hand zu Hand; in verschiedenen wiederholte sich die Darstellung des Weltlehrers, dessen uralten Typus Thaddeo durch die Griffe und Vortheile seiner schon vorgerückten Kunststufe gehoben und merklich verschönt hatte.

In größeren Dimensionen versuchte er sich in der Kappelle des öffentlichen Palastes zu Siena, deren Aufschrift, über dem Judas Maccabäus:

Thaddeus Bartholi de Senis pinxit istam cappellam. MCCCC. VII. — Cum figuris sci XPOfori et cum aliis figuris. 1414.[2]).

Jene Figur des Hl. Christopher, deren er sich im Nachsatze besonders zu rühmen scheint, war allerdings nach damaligem Stande der Hülfskenntnisse

---

[1]) S. den Beschluß, die Kappelle des öffentlichen Palastes durch unseren Künstler malen zu lassen, wo (Archiv. delle Rif. di Siena. Delib. di consiglio No. 232. anno 1406. fo. 18.) — die XXVa Augusti. Et deliberaverunt — quod totum residuum denariorum, qui superaverunt — — convertatur per operarium cam., in ornatum cappelle palatii, quod fiat per manus magistri Thaddeji Bartoli cum illis figuris ornatimentis et auro et modis et formis, de quibus eidem videbitur pro ornatimento dce cappelle etc. — Auch in anderen Verträgen dieser Zeit und Art wird das Gold, was die Maler bisweilen gegen den Geschmack ihrer Zeit ersparen mochten, ausdrücklich einbedungen. — [2]) Arch. delle Riform. die Siena. Deliberazioni di Consiglio No. 232. anno 1406. fo. 18. No. 237. anno 1407. fo. 32. a. t. kommt es zuerst zur Sprache, diese Kappelle neu und durch unseren Künstler ausmalen zu lassen. No. 242. anno 1408. fo. 33. wird die Bezahlung des bis dahin geleisteten decretirt. No. 275. anno 1413. die Bemalung der äußeren Wände und Pfeiler beschlossen. — Daher das gedoppelte Dat. ob. Inschrift.

und Fertigkeiten der Kunst, in Ansehung ihrer Größe und ihres Nackten, ein wohlbestandenes Wagestück. Weniger Lob verdienen die Gestalten der Redner, Staatsmänner und Kriegeshelden des classischen Alterthumes, welche Thaddeo, vielleicht zur Unterscheidung von dem antiken Habitus seiner christlichen Helden, mit allerley seltsamen, phantastisch häßlichen Bekleidungen begabt hat[1]. Hingegen enthalten die inneren Wände der Kappelle Darstellungen aus dem Alter und Abscheiden der Jungfrau, welche in Ansehung des Ausdruckes der Affecte, der Liebenswürdigkeit der Charaktere, der Anordnung und emsigen Ausführung alle Wünsche befriedigen.

Ueber dieses, wie über andere Werke des Thaddeo, hat Vasari mit Lust und Antheil sich verbreitet, nur die kleineren Arbeiten übergangen, welche unser Künstler mit besonderer Liebe zu beendigen pflegte. Ein kleines anmuthiges Madonnenbild mit seinem Namen bezeichnet sah ich zu Siena im Besitze des Abbate de Angelis; ein ähnliches in der ehemals sollyschen Sammlung. Eine Madonna, welche von köstlichen Engeln umgeben jen Himmel steigt, wo typische Propheten und Erzväter sie empfangen, vermehrt seit einigen Jahren den reichen Kunstbesitz des Königes von Bayern. Endlich gab es auch zu Perugia[2]) einige kleinere, mit dem Namen des Thaddeo und mit dem J. 1403. bezeichnete Gemälde, welche sich indeß nicht mehr aufgefunden haben.

Aus diesen Gemälden erhellet, daß Thaddeo di Bartolo für Perugia gearbeitet, aus anderen Umständen, daß er auf die Malerschulen der umbrischen Städte eingewirkt habe. Ich halte ihn, wie ich bereits angedeutet habe, für den Stifter jener eigenthümlichen Vereinigung des Herben und Ernsten der ältesten Kunstrichtung mit dem Schmachtenden, Sehnenden, Schwärmenden der neueren, welche nunmehr in den Malerschulen der umbrischen Städte für lange heimisch wurde. Unglücklicher Weise habe ich einige Auszüge verlegt, oder eingebüßt, welche, wenn ich recht entsinne, die persönliche Anwesenheit des Thaddeo di Bartolo zu Perugia und in Umbrien erweisen. Allein, auch von diesem Umstande abgesehn, giebt es in den umbrischen Städten viele Spuren seiner Einwirkung, deren Andeutung späterhin ihre Stelle finden wird. Nur

[1]) Diese werden den Lanzi, welcher sie (scuola Sen. Ep. 1.) irrig für sienesische Costüme hält, von genauerer Besichtigung der Arbeiten des Thaddeo abgeschreckt haben. In der That mißhandelt er dieselben ohne allen Grund, wie denn überhaupt sein Kunsturtheil eben so flach und keck ist, als seine Angabe historischer Umstände. — [2]) S. Guida di Perugia. Ind. — Bruchstücke der Tafel, welche Vasari, vita di Taddeo di Bartolo, diesem Künstler in der Pfarrkirche zu s. Gimignano beylegt, finden sich gegenwärtig daselbst in der Sacristey — Unter dem schönen s. Bartholomeus des Hauptbildes die Jahreszahl 1401. — Die Behandlung, wie schon Vasari andeutet, noch ganz trecentistisch.

so viel bringe ich hier in Erinnerung, daß auch sein Bruder Domenico zu Perugia gearbeitet hat. In der Kirche s. Giuliano befindet sich eine Altartafel, deren Aufschrift:

Dominicus Bartoli de Senis me pinxit. Hoc opus fecit fieri domina Antonia Francisci de Domo Bycholis. Abbatissa istius monasterii in anno D. M. CCCC. XXXVIII. de. (decimo) mensis maji.

durch die Umständlichkeit ihrer Zeitbestimmung auf persönliche Anwesenheit des Künstlers hinweiset; wie es denn überhaupt in so früher Zeit überall in Gebrauch war, die Künstler, deren Talent man in Anspruch nahm, an Ort und Stelle arbeiten zu lassen. Ich habe dieses Umstandes erwähnen wollen, weil er außer Zweifel setzt, daß beide, so benachbarte Städte eben damals in einem gewissen malerischen Verkehr gestanden, übrigens hatte Domenico di Bartolo bereits eine ganz andere Richtung eingeschlagen, als sein größerer, gemüthvoller Bruder, weßhalb ich andere Mittelglieder der Fortpflanzung der Richtung des Letzten werde nachzuweisen haben.

Doch wird es nöthig seyn, ehe wir diesen Andeutungen weiter nachgehn und jene Richtung bis auf den Niccolo Alunno und Fiorenzo di Lorenzo, und weiter bis auf den Peter von Perugia und dessen Schule hinausverfolgen, uns vorher nach dem Fortgang der entgegengesetzten umzusehn, deren Mittelpunct jenerzeit zu Florenz lag.

Die florentinische Malerschule war gegen Ende des vierzehnten Jahrhundertes, bey erweislicher Gleichgültigkeit gegen die Fortschritte eines Arcagno und Anderer, in eine gewisse dreiste und fertige Handhabung der giottesken Manier verfallen. Diese wird von Einigen aus damaligem Vorwalten der Begeisterung für bestimmte Ideen erklärt, obwohl, wie ich gezeigt habe, die Richtung, welche von Giotto ausgegangen, vielmehr durch Verbreitung und Steigerung des Antheils an dem Geschehenden und Wirklichen sich auszeichnet, so daß jener Stillestand im Fortschritte eben nur aus den gefährlichen und aufdringlichen Untugenden der Trägheit, Lässigkeit und Gleichgültigkeit im Berufe zu erklären ist. Wie frühe man begonnen, ohne Begeisterung für die Idee der Aufgabe zu malen und eben daher auch ohne den Trieb zu mehrender Deutlichkeit und Schönheit der Darstellung, zeigt eine Tafel, welche ich zu Florenz im Handel gesehn, worin der Gekreuzigte und die Heiligen der Seitenfelder mit gleichgültiger Fertigkeit vorgetragen sind und nur die Bewegungen und die Charakteristik des Gemeinen einiges Verdienst besitzen. Diese Tafel war bezeichnet:

ANNO DNI. M. CCC. XLVIII. BERNARDVS. PINXIT. ME. QVEM. FLORENTIE. FINSIT.

Diesen Bernhard wird man vielleicht, nach dem Vorgang des Vasari, für den Bruder des Arcagno halten. Indeß findet sich unter den Künstlern, welche die Domverwaltung zur Zeit des Andrea di Cione in Anspruch nimmt, wohl ein Bernardus Pieri, doch kein Bernhard, welcher den Vatersnamen mit dem Arcagno gemein hätte; obwohl man auch hier eine Aushülfe gefunden und angenommen hat, daß Benci di Cione, welcher gleichzeitig vorkommt, eben jener Bernardo sey, den Vasari als den Bruder des Arcagno bezeichnet[1]). — Eine andere florentinische Tafel in der Kirche s. Lorenzo (am Ende des Seitenschiffes zur Linken) trägt die Jahreszahl 1391.; sie entspricht der obigen in Manier und Richtung, wie so viel andere, welche ich übergehe.

Indeß war die Begeisterung, auch für Solches, was eben der florentinischen Kunstrichtung bis dahin und in der Folge von Neuem Stoff und Nahrung gab, um das Jahr 1400. auf die Maler der minder bedeutenden Städte der Nachbarschaft übergegangen, wo das Streben noch frisch, der vorhandene Stoff noch nicht so ganz ausgenutzt war. Das Pathetische, welches in einigen Werken des Giotto, des Thaddeo Gaddi und Arcagno so mächtig ergreift, vererbte sich um diese Zeit auf einen selten genannten, dem Vasari[2]) unbekannten Maler, den Niccolò di Pietro, einen Florentiner, welcher allem Ansehn nach zu Pisa sich niedergelassen. Hingegen ward die Gabe der Charakteristik, deren Ausbildung Arcagno mit Glück bestrebt hatte, das Erbtheil des Aretiners Spinello.

Das Andenken des ersten beruhet vornehmlich auf Malereyen im Kapitelsaale des Klosters san Francesco zu Pisa, wo zur Rechten des Eintretenden in der Höhe die beschädigte Aufschrift: Nicholaus Petri pitor de Frorencia . . pinsit . . M. CCC. L . . . .; die unvollständige Jahreszahl, welche Morrona seiner Zeit: 1391., andere 1392. gelesen[3]), wird durch eine zweyte Inschrift ergänzt, worin es, zu Ende der Schenkung einer Grabstätte an Lorenzo Ciampolini, heißt: MCCC. LXXXX. die XX mensis Aprelis. qui.

---

[1]) Arch. dell' op. del Duomo di Fir. Lib. stanziam. mei Joh. scr. fo. 65. — Ristorus Cionis — Bencius Cionis. — Beide kommen das. nur als Bauverständige in Betrachtung. — Benci, scheint mir aus Bencivenne abgekürzt. — Aber auch von diesen Künstlern kann ich keineswegs mit Zuversicht angeben, daß sie Brüder des Andrea di Cione gewesen; wir wissen nur, daß ihr Vater denselben Namen geführt hat, als der Vater jenes anderen. Vgl. XII., die erste Anm. — [2]) Seltsam, daß er den Bildner Niccolò Aretino, zu Anfang seines Lebens, ebenfalls Niccolò di Pietro nennt. — Auch Lanzi würdigte unseren Künstler keiner Erwähnung obwohl Morrona ihn bereits aufgeführt hatte. — [3]) S. Paolo Lasinio, raccolta di Pitture antiche. Pisa 1820. fo., wo Tab. XII. die angeführte Inschrift vielleicht nach alten Abschriften ergänzt worden: AN. D. M. CCCLXXXXII. DE. MAR. — Lasinio nennt unseren Maler willkührlich einen Schüler des Giotto, was schon der Zeit nach unwahrscheinlich und durchaus unbegründet ist.

Laurentius. fecit. ipsum. capitulum. pictura. et. sedilibus. adornari. — Obwohl nun diese Malereyen in dem verödeten, halboffenen Saale manche Schädigung erfahren haben, so erkennt man dennoch darin ein starkes und tiefes Gefühl, Geschmack in der Anordnung und Gewandung der Figuren, Sinn für Reinheit der Form und Tiefe der Farbe, wie endlich undenklich viel mehr Ueberlegung und Nachdenken, als seine florentinischen Zeitgenossen zu verrathen pflegen. Die Darstellungen umfassen den bekannten Cyclus der Leidensgeschichte, welcher dem Talente des Niccolò allerdings den weitesten Spielraum gewährte. In dem erhaltensten Bilde, der Kreuzschleifung, zeigt sich der volle Werth des Künstlers in edlen und männlich rührenden Anklängen des Gefühles. — Gewiß sind diese Darstellungen, mehr als andere derselben Art und Zeit, geeignet, von Künstlern der Anordnung und der wohlgehaltenen Empfindung willen aufmerksam beachtet zu werden, wie sie denn in der That schon benutzt worden sind [1]).

In der Vaterstadt unseres Künstlers findet sich kein einziges Werk seiner Hand; und, wenn wir hinzunehmen, daß er das helle, rosige Colorit der Giotteskeu mit den kräftigen Localtönen des Aretiners Spinello vertauscht hatte, so drängt sich die Vermuthung auf, daß er seine Heimath frühe verlassen und in irgend einer der benachbarten Malerschulen sich ausgebildet habe. Den Pisanern verdankte er nun schwerlich seine Bildung; sie waren, wie einige Gemälde der pisanischen Akademie verrathen [2]), um das Jahr 1400 auf Abwegen; wahrscheinlicher dem Aretiner Spinello, welcher unter seinen Zeitgenossen, durch Eigenthümlichkeit des Wollens und Rüstigkeit der Leistung, eine hohe Stellung einnimmt.

Das Hauptwerk des Spinello suche man zu Siena, im öffentlichen Palaste; Begebenheiten aus dem Leben Alexander III., welche die Mauern eines ansehnlichen Saales sehr anständig verzieren, was auffordern mochte, sie, wie es geschehen ist, sorgfältig zu unterhalten. Erweislich sind diese Gemälde von der Hand des Spinello; denn so ergiebt es sich aus einem Auszuge des Vertrages

[1]) In den so eben angeführten Nachbildungen dieses Werkes ist die Anordnung genügend, hingegen das wesentlichere Verdienst des Meisters, die Ausführung, so gut, als gar nicht ausgedrückt. — [2]) Dort sah ich unter anderen eine kleine Tafel mit sehr verlängerten Figuren in der verflüchtigten giottesken Manier mit der Aufschrift: Gettus. Jacobi. de. Pisis. me. pinxit. MCCCLXXXXI. — Hie und da, wie im Engel der Verkündigung am Giebel, neigt sich dieser Künstler bereits zum Widrigen, dem wir nun bald auch an anderen Stellen begegnen werden. — Unbedeutender noch eine zweyte Tafel ders. Sammlung, worunter Johannes Nicolai me pinxit a. d. M. C. . . — Die Lagune der Jahreszahl wird nach dem Raume und nach dem Ansehn des Bildes zu MCCCC. zu ergänzen seyn.

mit dem Künstler in den Verhandlungen der sienesischen Staatsverwaltung[1]), dessen Glaubwürdigkeit unumstößlich ist, obwohl die Zahlungen fehlen, oder mir entgangen sind[2]).

An der größeren Mauerfläche, der Fensterseite gegenüber, malte Spinello Maurer mit ihren Gehülfen, welche emsig an einem Gebäude arbeiten. Zur Seite knieet vor dem Pabste ein Priester, der aus den Händen eines Car=

---

[1]) Archiv. delle Rif. di Siena. Deliberaz. del Concistoro. No. 237. anno 1408. fo. 29. die dni XVIII. Junii. Locatio facta de sala nova ad pingendum. Magister Martinus pictor olim Bartholomei conduxit ad pingendum omnes quatuor voltas sale nove palatii dnorum Priorum et est usque ad cornices existentes in fine voltarum predictarum bonis et ydoneis coloribus cum similibus totidem fighuris et laboreriis modo et forma, quibus picte sunt alie quatuor volte cappelle dicti palatii omnibus expensis de coloribus, omnibus aliis ipsius magistri Martini. Excepta calcina et pontibus (also buon fresco) que fieri debeant et solvi expensis comunis Senensis et non dicti magistri Martini et cum conditione, quod non debeat ipse ponere aurum in pannellis, sed loco auri ponere possit stagnum. De quibus omnibus habere debeat a comuni Sen. quinquaginta quatuor flor. auri Senenses. Et promisit totum dictum laborerium fecisse et explevisse hinc ad per totum mensem februarii proxime venturi. — Die Arbeit dieses mittelmäßigen Malers bestehet in allegorischen Halb=Figuren. Hingegen ward dem Spinello der wichtigere Theil der Arbeit verdungen, wie folgt: Ib. eod. fo. — Magister Spinellus Luce pictor de Aritio locavit se et operas suas ad pingendum totum residuum dce sale nove, quam pingere promisit et teneatur illis figuris . . . . . modo et forma, de quibus eis Imponatur per eos in quibus commissum est vel de novo committeretur. Et ad dictas picturas faciendum promisit esse continue et secum tenere filium suum quousque compleatur ad plenum. Et dictas picturas omnes facere debet omnibus expensis etc. — comunis Senarum. Ita quod non habeant . . . . . . nisi personas suas tantum. Et debeat habere salarium inter ambos quolibet mense quindecim florenos auri et Incipere dictum laborerium ad tardius in calendis Martii proxime venturi et antea non teneatur. Et ultra dictum salarium habere debeant ambo expensas mane et sero pro commodo eorum vite condecenti expensis dicti comunis. Constat latius de condit. et locationibus supradictis manu mei notarii supradicti. — [2]) Archiv. delle rif. di Siena, Biccherna B. fehlt das J. 1408 der gewöhnlichen Zeitrechnung und To. 285. Jan. 1408 (1409.) = Jan. 1409. (1410.) kommt keine Zahlung an Spinello vor. Eben so wenig B. To. 286. anno 1409. Jul. — Dec. und To. 287. 288. (1410. 1411.). Indeß ist das Archiv in diesen Jahren lückenhaft und es konnte die Summe zudem mittelbar durch die oben genannten Beauftragten ausgezahlt worden seyn. In den Delib. del Concistoro No. 244. (anno 1408.) fo. 11. die VII. Julii. — deliberaverunt, quod magister Spinellus pictor pingat istoriam praelii Venetorum cum Imperatore federicho per mare prout istoria fuit et prout pm (?) in illa carta, quam comodavit Bettus benedicti. — Wäre diese Arbeit später einem anderen übertragen worden, so würden sich Widerruf, neue Verträge, Zahlungen u. s. w. anfinden.

dinales die Mitra empfängt. Ein rückwärts, doch nahestehender Mönch scheint mit dem Baumeister zu reden, welcher durch eine lebendige Bewegung gegen den Bau hin den Gegenstand des Gespräches andeutet. Ueberall große Lebendigkeit der Bewegung, glückliche Vertheilung im Raume, Derbheit und Wahrheit im Ausdruck der Köpfe; auch ist die Art, das Gefälte zu motiviren und auszuführen, im Ganzen löblich.

Darunter: der Pabst auf einem Throne, vor welchem der Kaiser sich rücklings niedergeworfen; die bekannte und bestrittene Geschichte der Erniedrigung Friedrichs. Vortrefflich ist das Erstaunen in den umstehenden Cardinälen und Geistlichen ausgedrückt, welche die Handlung des Kaisers sichtlich überrascht. Der Eindruck, den solche auf die Ritter und Ehrenmänner außerhalb der Halle bewirkt, ist nach der Individualität und Stellung der letzten zweckmäßig abgeändert. Auch hier die Anordnung der Köpfe in dichter Gruppe glücklich und malerisch, der Charakter männlich und abwechselnd.

Ueber dem Bogen in der Mitte des Gemaches erscheint der Pabst redend zu einer Versammlung von Mönchen und anderen, welche vor ihm knieen. Aehnliche Verdienste, als in den vorangehenden. Ein schillerndes Gewand an einem Geistlichen zur Linken schien mir musterhaft ausgeführt. — Diese mit den übrigen Darstellungen, deren zusammen vierzehn, umfassen beynahe das ganze kirchliche, politische, kriegerische Leben jener Zeit. Ueber der Thüre nimmt die (s. unten) von den Verstiftern angeordnete Seeschlacht der Venezianer und Kaiserischen fast die ganze Breite der Wand ein. Noch höher, zur Linken, eine Zusammenkunft, aus welcher der Kaiser voll Zorn zu scheiden scheint; sein Affect, wie besonders der Unwille seiner Begleiter und die Bitten der Prälaten, die Dinge nicht aufs Aeußerste zu treiben, sind in diesem Bilde meisterlich vergegenwärtigt. Dieses umfassende Werk entging dem Vasari, welcher hier, wie in seinen meisten Zeitbestimmungen, verwegen, oder ungewiß, auch unserem Künstler, oder doch seiner Wirksamkeit schon das Jahr 1400 zur Grenze setzte. Einige andere Gemälde des Spinello, deren Vasari mit Lob erwähnt, sind untergegangen, oder doch so beschädigt, daß sie die Richtung und das Verdienst des Künstlers nicht mehr so ganz bewähren können. Von seiner Tafel bey den Dominicanern des Städtchens s. Miniato de' Tedeschi sind nur noch beschädigte Ueberreste vorhanden. Was er (nach Vasari) zu Pisa im campo santo gemalt hat, ist besser im Stande, doch von so viel Reisenden gesehn und durch das Kupferwerk des Lasinio allen Kunstfreunden so zugänglich geworden, daß ich darüber hinausgehn darf. Obwohl diese Arbeiten den oben beschriebenen nachstehn, so wird man dennoch auch hier das Bestreben erkennen, schärfer zu charakterisiren, als bis dahin üblich war. Vortrefflich erhalten sind die Wand-

gemälde der Sacristey im Kloster s. Miniato a Monte bey Florenz, welche Vasari, ich glaube mit Grund, dem Spinello beylegt.

Während solchergestalt ein Sieneser, ein Aretiner, ein (wie es scheint) ausgewanderter Florentiner, in der Auffassung eigenthümlichen Geist, in der Darstellung Streben nach Besserung, Weiterung und Verstärkung zeigten, während ihr Talent an allen anderen Stellen mehr Anerkennung und Förderung fand, als eben zu Florenz, der reichsten und mächtigsten Stadt des damaligen Festlandes von Italien: erwärmte man sich dort hinsichtlich der Malerey an dem Ruhme und an den nachgelassenen Werken der älteren florentinischen Meister. Von jeher hat das Vorurtheil, oder die Meinung, in irgend einer Sache das Beste und erreichbar Höchste erlebt zu haben, augenblickliche Hemmungen hervorgerufen. Auf der einen Seite entkräften solche Täuschungen einen der wichtigsten Hebel menschlicher Leistungen, den örtlichen oder nationalen Ehrgeiz, indem sie ein falsches und trügerisches Selbstgefühl hervorrufen, edle und wirksame Ruhmbegier durch lähmenden, abdumpfenden Stolz verdrängen. Andererseits gewähren sie der Trägheit des Geistes eine willkommene Ruhe, setzen sie der Schwäche scheinbar unübersteigliche Grenzen entgegen und bewirken so, auf alle Weise hemmend, lähmend und niederschlagend, jene Epochen langweiligen Wiederkäuens und Nachäffens, welche in der Literärgeschichte deutlicher wahrgenommen, oder schonungsloser bezeichnet werden, als in der Kunstgeschichte, worin diese Rubrik bisher noch nicht eröffnet worden ist.

Die Florentiner, obwohl durch ihre Richtung auf Beobachtung angewiesen, hatten dennoch, wie ich oben gezeigt habe, den Blick längst vom sie umgebenden Leben und Wirken abgelenkt, ihren Gesichtskreis ganz auf die Werke ihrer nahen Vorgänger eingeschränkt. Durch Nachahmung schon aufgefundener, an sich selbst nicht eben schwieriger Manieren waren sie um das Jahr 1400 zu jener leeren Leichtigkeit der Handhabung gelangt, welche ihnen Brodt, doch wie es scheint, keine Achtung erwarb, da Ghiberti sein Verzeichniß trefflicher Maler nicht über den Arcagno und Giottino hinausführt, seinen näheren Vorgängern und Zeitgenossen keine Zeile widmet, und die große Epoche der toscanischen Malerey ganz unzweydeutig in die Vergangenheit versetzt [1]).

Gewiß war Ghiberti, als Kenner der Malerey betrachtet, höchst befangen in der Bewunderung der alten florentinischen Maler, da er diese den Künstlern des classischen Alterthumes an die Seite stellte, was doch, aus seinem eigenen, so ganz technischen Standpuncte angesehn, als eine bloße Verblendung erscheinen muß. Indeß liegt das Vorbild der Bildnerey nun einmal ganz außer-

---

[1]) Cod. cit. wo überall, sowohl in den allgemeinen, als in den besonderen Andeutungen: fu, ebbe etc.

halb des Malerischen, und es war mithin für die Entwickelung der Bildnerkunst ohne allen Belang, ob er selbst, ob seine Handwerksgenossen die Vorurtheile der Maler theilten, oder auch nicht. Aus dieser Unabhängigkeit von beschränkenden Vorbildern in Dingen der Manier und Darstellung erkläre ich mir, daß die florentinischen Bildner, inmitten der kümmerlichsten Fortübung angelernter malerischer Handhabungen, seit dem Jahre 1400, in der Auffassung der Formen, wie in der Handhabung ihres Stoffes, so unermeßliche Fortschritte gemacht, daß ihre besten Leistungen, wenigstens das zweyte Thor des Ghiberti, von allen Kennern den größten und unerreichbarsten Werken beygezählt werden. In diesem Ereignisse sehe ich auf der anderen Seite einen unumstößlichen Erweis der schon mehrmal hingeworfenen Behauptung: daß die Malerey zu Florenz um das Jahr 1400, nicht aus Abnahme des Talentes und Geistes, noch aus anderen und allgemeineren Ursachen, sondern einzig deßhalb zum Unbedeutenden herabgesunken war, weil sie aus Befangenheit in herkömmlichen Kunstmanieren aufgehört hatte, weiter zu streben.

Lorenzo di Bartoluccio Ghiberti war mehr zum Maler, als zum Bildner geboren, wie sowohl aus der Anordnung und Ausgestaltung seiner halberhobenen Arbeiten, als besonders aus seinen eigenen Bekenntnissen erhellt[1]). Demungeachtet haben wir uns Glück zu wünschen, daß er sich für die Bildnerey entschieden, da er, nach schon angedeuteten Umständen, in diesem entgegengesetzten und widerstrebenden Stoffe seinen malerischen Geist bequemer und deutlicher ausdrücken können, als in der seinerzeit vorwaltenden Manier der Malerey, über welche er, in Ansehung seiner Befangenheit, schwerlich gar weit würde hinausgegangen seyn.

Wir müssen demnach diesen trefflichen Künstler auch in seinen Bildwerken als einen malerischen Geist auffassen und den Werth seiner Leistungen nicht allzustrenge nach den Anforderungen des Stoffes beurtheilen, in welchem er sich ausgedrückt. Eine, nach den Umständen, glückliche Zufälligkeit lenkte ihn im Wendepuncte

[1]) Lor. Ghib. trattato cit. fo. 10. — Nella mia giovenile età nelli anni 1400. mi partj da Firenze, sì per la coruzion dell' aria, et pel male stato della nostra patria, con un egregio pittore, el quale l'aveva richiesto il Signore Malatesta da Pesaro, el quale ci fece fare una camera, la quale da noi fu picta con grandissima diligenzia. L'animo mio alla pittura era in grande parte volto; erane cagione l'opere le quali el Signore ci promettea; ancora la compagnia con chì io ero, sempre mostrandomi l'onore e l'utile, che ci acquisteremo. Nondimeno in questo istante da miei amici mi fu scritto, come i governatori del tempio di S. Giovanni batt. mandano pe' maestri, che sian docti etc. (Die Geschichte der Concurrenz um die Arbeit des zweyten ehernen Thores der gen. Kirche, welche den Ghib. bestimmt, sich wiederum der Bildnerey zuzuwenden).

des männlichen Lebens zur Bildnerey zurück, deren Handhabungen Lorenzo in seiner ersten Jugend nothdürftig erlernt hatte. Es galt, dem schönen Thore der Johanniskirche zu Florenz, dem Meisterwerke des Andreas von Pisa, entweder gleich zu kommen, oder dasselbe zu übertreffen. Ghiberti verdrängte allerdings seine zahlreichen Mitbewerber; er zeigte allerdings schon in diesem frühen Jugendwerke Erfindungsgabe und mancherley durch Beobachtung erworbene Kenntniß; doch scheint dasselbe in mancher Beziehung dem älteren Thore des Andrea von Pisa nachzustehn, welches in der sparsamen, haushälterischen Wahl der Mittel der Bezeichnung und des Ausdruckes seiner Aufgaben, wie überhaupt musterhaft, so besonders der zwecklos überhäuften und verworrenen Anordnung des Ghiberti weit überlegen ist.

Dieser Mängel ungeachtet mußte der Charakter, den Ghiberti seinen Köpfen, besonders den größeren in den Außenleisten der Thorflügel, verliehen hatte, durch seine Neuheit auffallen, Wünsche und Erwartungen hervorrufen, denen der Künstler in seinen reiferen Jahren durch jenes weltberühmte, dritte und mittlere Thor derselben Kirche vollkommen entsprochen hat.

Als Michelagnuolo von diesem herrlichen Werke sagte, es sey werth, die Pforte des Paradieses zu seyn, so sprach er eben so schön, als wahr. Gewiß sind diese Thore, wie überhaupt in der allgemeinen Auffassung der biblischen Gegenstände, in der naiven und herzigen Ausbildung untergeordneter Gruppen und Handlungen, in der Behandlung der Form und Bewegung, so besonders darin ganz einzig und durchaus unnachahmlich: daß in ihnen ein malerischer Geist im bildnerischen Stoffe, malerisch vortrefflich, bildnerisch genügend, wenigstens nicht verletzend, sich ausgedrückt hat. Für Gemälde, nicht für Bildnerarbeit sind sie anzusehn, wenn man anders ihren vollen Werth und Sinn auffassen, sie ungetrübt genießen will. Als Gemälde erscheinen sie, wenn man sie an einem hellen Vormittage scharf vom schräg einfallenden Sonnenlichte beleuchtet, ungestört von bildnerischen Stylanforderungen, betrachtet; als Gemälde hatte sie der Künstler selbst [1]) sich gedacht, und, was er bestrebte, vornehmlich durch absichtliche

---

[1]) Lor. Ghib. tratt. cod. cit. fo. 11. — Cominciai detto lavorio in quadri, i quali erano di grandeza d'uno braccio e terzo. Le quali istorie, molto copiose di figure, erano istorie del testamento vecchio: nelle quali mi ingegnai, con ogni misura osservare, in essa cercare imitare la natura, quanto a me fosse possibile et con tutti lineamenti, che in essa potessi produrre, et con egregij componimenti et doviziosi con moltissime figure. Missi in alcuna istoria circa di figure cento; in quale istoria meno et in qual più. Condussi detta opera con grandissima diligenzia et con grandissimo amore. Tutti i casamenti colla ragione, che l'occhio gli misura e (i) veri, in modo tale (che) stando rimoti da essi, appariscono rilevati. Hanno pochissimo

Unterordnung der Form, Hervorheben der Linie, oder der Umrisse, so glücklich erreicht, als wir sehn. Indeß ist dieser unerhörte Sieg des Genius über die unerbittlichen Foderungen des Stoffes der erste und einzige. Wer ihn erneuen wollte, würde nur die Niederlage so vieler Nachfolger des Ghiberti wiederholen, welche, ohne die Liebenswürdigkeit seiner Seele, ohne die Sicherheit und tiefe Wahrheit seiner Charakteristik, doch Bronzethore und halberhobene Arbeiten aller Art gleich ihm in malerischem Sinne haben entwerfen wollen.

Soweit ich entsinne, wird es in den Kunstschriften nirgend hervorgehoben, daß eben dieser kühne Wurf eines überlegenen Geistes, indem er zur Nachahmung reizte, die moderne Bildnerey gleichsam aus ihren eigenen Angeln gehoben, und sie verleitet hat, malerische Absichten in einem Stoffe geltend zu machen, welcher sie nun einmal ausschließt. Gemeiniglich versetzt man die Entstehung dieser Verirrung in spätere Zeiten, weil es schwer fällt, viele ältere Bildnereyen, welche durch Anmuth, Gemüthlichkeit und Charakter anziehn und befriedigen, in Bezug auf Styl, oder richtige Handhabung des derben Stoffes, so unbedingt zu verdammen, als sie es verdienen möchten. Vielleicht übersah man bisweilen, daß selbst dem Ghiberti nur jenes eine Mal es gelungen ist, das gerügte Mißverhältniß des Stoffes und seiner Verwendung durch innere Trefflichkeit und äußere Feinheiten gleichsam unsichtbar zu machen; daß seine durchhin malerische Auffassung bildnerischer Aufgaben in anderen, früheren oder späteren Werken, den Sinn mehr und minder fühlbar verletzt; wie endlich, daß sein Beyspiel schon nähere Zeitgenossen, besonders den so ungleich weniger begabten Donato, zu malerischer Auffassung der Gestalt verleitet hat.

Wollten wir, nach dem Vorgang neuerer Kunstschriften, die Bezeichnung eigenthümlichen Seyns, Charakter; hingegen die Bezeichnung irgend eines mehr und weniger entschiedenen Wollens, nach den Umständen, Bewegung, oder Ausdruck nennen: so ergäbe sich, daß der bildnerische Stoff den Charakter eben so vollständig, wenn nicht selbst (der mehrseitigen Ansicht willen), vollkommener darlegen könne, als die Malerey; hingegen Bewegung und Ausdruck nur innerhalb gewisser, höchst beengter Grenzen. Da nun Ghiberti, welcher die Natur mit Verehrung und Liebe studirt hatte [1]), an Bezeichnungen des eigenthümlichen Seyns unendlich reich war, so besaß er Vieles, was auch bildnerisch auszudrücken ist; und eben dieses (der Charakter,) verleihet seinen Werken jenen

---

rilievo, et in su e (i) piani si veggono le figure, che sono propinque apparire maggiori, et le rimote minori. — Es ist merkwürdig, daß ein Bildner von Beruf damals die malerische Bestrebungen weiter hinaus verfolgte, als seinerzeit irgend ein Maler von Beruf.

[1]) S. Cod. cit. an jenen schon angezogenen und anderen Stellen.

inneren Werth, dem nimmer die allgemeinste Anerkennung gefehlt hat, noch jemals entgehen konnte. Das Irrige und Willkührliche in seiner Handhabung des bildnerischen Stoffes wird eben daher abgesonderter und reiner in den Arbeiten des Donato aufzufassen seyn, welcher seinen Mangel an Richtigkeit und Fülle der Charakteristik durch Uebertreibungen der Züge einer einzigen Durchschnittsform zu ersetzen suchte.

Gilt die Voraussetzung: daß die Künstler, vermöge einer unerklärlichen Verschiedenheit und Sonderung innerhalb derselben Anlage, bald mehr zur Handhabung des bildnerischen Stoffes, bald wiederum des malerischen berufen werden; so war Donato sicher mehr, als sein naher Vorgänger und Zeitgenosse, von Haus aus zum Bildner bestimmt. — Ghiberti ließ nicht selten die Gestalt in malerischer Weichheit gleichsam in sich selbst verfließen, wie bey den schönen und schön gewendeten Engeln an der Rückseite des Reliquiensarges des florentinischen Domes[1]), deren Leiber, nach dem Herkommen damaliger Malerey, in dem langen fliegenden Gewande verschwimmen. Donato hingegen kannte und benutzte das Knochengebäude, wie es scheint, in dem Gefühle oder deutlichen Bewußtseyn: daß eben dieses einzig feste Gerüste der fleischigen Organisationen seinem Kunststoffe näher verwandt sey, wie denn in der That das sichere auf sich selbst Beruhen, welches den Bildwerken unerläßlich ist, eben nur durch gewandte und sichere Handhabung des Knochengerüstes zu erlangen ist. Vielleicht war es eben nur sein richtiger Gebrauch dieses wichtigen Kunstvortheiles, der ihm die Gunst und Bewunderung des Michelangelo zuwandte.

Wie seltsam es erscheinen möge, daß M. A. Buonaruota einen so untergeordneten Geist habe verehren können: so ist es dennoch gewiß, daß er, durch Jugendeindrücke bestochen, sogar noch weiter gegangen und Vieles, so in den Mienen und Wendungen seiner Statuen besonders auffällt, dem Entwurf nach den Bildwerken des Donatello abgewonnen hat. Dieser Künstler strebte, wie oben angedeutet worden, die Bezeichnungen des eigenthümlichen Seyns, welche ihm fehlten, durch eine starke, übertriebene Andeutung gegenstandlosen Muthes zu ersetzen. Wie das Antlitz durch Runzeln und Vorschieben der häutigen Stirnbedeckung, durch Schwellen der Lippen, Aufblasen der Nüstern nach Art träumerischer, bewußtlos aufgeregter Menschen; so ward auch die Gestalt von ihm in eine krampfhafte Bewegung versetzt, das eine Bein, gleichsam stampfend, vorwärts geschoben, die entgegengesetzte Achsel, wie unwillkührlich zuckend, hervorgedrängt[2]). Besaß nun Michelagnuolo unläugbar den Vorzug tieferer

[1]) La cassa di S. Zanobi, unter dem Altare der Haupttribune. — S. Belege I. 1. — [2]) In der Schule des Michelagnuolo bildeten sich für diese Bewegungen gewisse nur den Italienern so ganz verständliche Kunstworte: il terribile etc.

Formenkenntniß, größerer Gewandtheit und eines feineren Geschmackes in der Ausbildung des Einzelnen; mußte er mithin sein allgemeines Vorbild in diesen Dingen nothwendig übertreffen: so durfte doch Donatello vor dem jüngeren Meister den Vorzug geltend machen, daß er weniger, als jener, von allem Sinn für die Anfoderungen des Schweren entblößt gewesen. Allerdings neigte sich Donato, nach dem Vorbilde des Ghiberti, zu malerischen Wallungen der Gestalt hinüber; doch umgiebt jene zuckende Bewegung, welche seinen Statuen nun einmal angehört, eine gewisse unsichtbare Spirallinie, vor welcher sein Streben nach Ausladung instinctmäßig in den jedesmal gegebenen Schwerpunct zurückweicht. Unter allen Umständen besitzt sein Lieblings und Meisterwerk, der berühmte Kahlkopf (zuccone) am Thurme des florentinischen Domes, hinsichtlich der Unterordnung der Bewegung, der Stellung, des allgemeinen Ganges der Gewandung, ein ausgezeichnetes Verdienst; wie es denn noch immer mit vollem Grunde für eines der besten Standbilder neuerer Zeiten gehalten wird.

Indeß ist dieses Verdienst, genau genommen, nur ein technisches; überhaupt scheint es, daß er besonders durch Gewandtheit und Anstelligkeit bey seinen Zeitgenossen in Ansehn gekommen[1]). Gewiß war sein Geist eben so arm, als roh, beschränkte sich sein Absehn auf bloße Wirkung, weßhalb seine Werke wohl überraschen, doch keinen tieferen und nachwirkenden Eindruck hervorbringen. Mit Erzgüssen deren Technik Ghiberti so wunderwürdig gefördert hatte, wußte er, wie es scheint, nicht umzugehn. Allerdings ist die Judith unter einem Seitenbogen der loggia de' Lanzi ein sehr wohlgelungener und schön gereinigter Guß. Doch möchte er sich hier fremder Hülfe bedient haben; denn gewiß gehört die Kanzel in san Lorenzo, eines seiner spätesten Werke, zu den rohesten Erzgüssen der Neueren, was einen gewissen Mangel an Einsicht in diese Kunstarbeit zu verrathen scheint, obwohl andere, schon Baccio Bandinelli[2]), die Häßlichkeit jenes Werkes aus dem Alter des Künstlers haben erklären wollen[3]).

---

[1]) Vasari, vita di Nanni d'Antonio di Banco (Ed. cit. p. 260) — Rispose Donato ridendo: questo buon huomo non é nell' arte quello, che sono io, e dura nel lavorare molto più fatica di me. — Ob Donatello wirklich so gesprochen, ist wahrscheinlich nicht wohl mehr auszumachen; doch bezeugt diese Stelle, daß seine Zeitgenossen und näheren Nachfolger seine Ueberlegenheit eben in den technischen Dingen aufsuchten. — [2]) S. Raccolta di Lettere sulla pittura etc. To. I. p. 49. — [3]) Zufolge der Aufschrift, welche ich verlegt habe, beendigte er die Kanzel nach 1460. — Aus einem Actenstücke, welches ich in den Belegen IV. 3. mittheilen will, erhellt, daß er der Verpflichtung, für den florentinischen Dom eine Thüre in Erz zu gießen, nicht nachgekommen war, was Abneigung oder Unbehülflichkeit zu verrathen scheint. Er hatte diese Arbeit schon den 27. März 1417. übernommen, in der Zwischenzeit aber zu Siena einige halberhobene Arbeiten an dem dortigen Taufbecken von Erz gemacht, welche nicht so durchhin

Hingegen förderte er unläugbar, was irgend zu den Handgriffen des Steinmetzen gehört[1]).

Mittelbar mochte er denn auch einem gleichzeitigen Bildner, dem Nanni d'Antonio di Banco, genützt haben, den Vasari, in dessen Leben, unter die Schüler des Donato versetzt, ohne seine Gründe anzugeben. Der Vater, wenn nicht eher der wirkliche Meister des Nanni, war schon im J. 1406. im Dienste der florentinischen Domverwaltung[2]); und im Fortgang der Erzählung des Vasari erscheint Donato mehr in der Eigenschaft eines durch Verstand und technische Anstelligkeit dem anderen überlegenen Freundes. Zudem verrathen die Statuen des Nanni in den Mauervertiefungen der Kirche Orsanmichele zu Florenz keine Spur des Aufdruckes der Manier und Eigenthümlichkeit des Donato; vielmehr sind sie anspruchslose Hervorbringungen eines mehr richtigen, als fruchtbaren Geistes. Ihre einfache Auffassung, daß schöne Gefühl in ihrer emsigen Beendigung, ihr löblicher Styl und andere Vorzüge sind dem Vasari nicht entgangen, welcher das Leben des Nanni allerdings etwas herabsetzend beginnt, doch bey näherem Eingehn in dessen Werke sichtbar zur Anerkennung ihrer Verdienste hingerissen wird.

Gleichzeitig entwickelten sich zu Florenz viele andere Bildner von geringeren Fähigkeiten, oder minder glücklicher Ausbildung. Verschiedene wurden, nach vorübergehenden Jugendversuchen, der Bildnerey wieder abtrünnig, um zur Baukunst überzugehn. In dieser erwarb sowohl Filippo di Ser Brunellesco, als Michelozzo di Bartolomeo[3]) unvergeßlichen Ruhm, während ihre Bildnerarbeiten weder zahlreich, noch ausgezeichnet sind[4]). Gegen die Mitte des Jahr-

---

gelungen waren. S. Belege II. 1. Vasari (vita di Donato) spricht von einer anderen, unausgeführt verbliebenen Bronzethüre für den Dom zu Siena; vielleicht mißdeutete sein sien. Berichtgeber die, Sportelli, am Taufbecken (S. Bel. II. 1.) — Im sien. Dome, zur linken des Hauptaltares, erhielt sich im Fußboden ein Erzguß, liegende Figur, flacherhoben, in welcher noch viel Gothisches im Gefälte, wie in den archit. Beywerken. Man lies't darauf: OPUS. DONATELLI. REVEREN. DNO. D. JOHANNI. PECCIO. SENEN. APOSTOLICO. PROTONOTARIO. EPO. GROSSETANO. OBEVNTI. KL. MARTII. MCCCCXXVI.

[1]) Vasari hat die zahlreichen Werke des Donato verzeichnet. Sie sind durchhin bekannt und zugänglich, weßhalb ich sie übergehe. — [2]) Archiv. dell' op. del Duomo di Fir. Q. di Cassa MCCCCVI. fo. 17. a. t. und fo. 18. 21. 22. — Antonio di Banco, und Ant. dicto Banco maestro. — [3]) Vasari nennt ihn Michelozzo Michelozzi; indeß heißt er in einem Buche des Arch. dell' op. del Duomo di Fir., alloghagioni dell' op. 1438 = 1475, fo. 51. und an a. St. überall: Michelozius Bartolomei. S. Belege, III. und IV. — [4]) Eines der Hauptwerke des Michelozzo, die silberne Statue des Täufers an dem Prachtaltare der Joh. Kirche zu Florenz (in der inneren Sacristey, op. del Duomo) verletzt den Sinn durch nutzlose Uebertreibungen in der An-

hunderteს war Lucca della Robbia im Alleinbesitz des Talentes, wie der Gunst, welche wenigstens in den Gemeinwesen nur selten ganz unverdient ist.

Luca di Simone di Marco della Robbia eröffnete seine Laufbahn nach dem Vasari, schon in den ersten Jahren des funfzehnten Jahrhundertes und würde, wenn diese Angabe richtig wäre, dem Beyspiel des Ghiberti und Donato nur wenig zu verdanken haben. Doch beruhet jene Angabe des Vasari (welcher unseren Künstler schon im Jahre 1405. sein schönstes Werk, die Verzierung der Orgel des Domes, und unmittelbar darauf ebendaselbst das eherne Thor der Sacristey unternehmen läßt) auf falschen Nachrichten, oder gewagten Vermuthungen[1]. Gewiß war Luca schon im Jahre 1439. ein bekannter und geachteter Meister; allein, da er um 1460 und später noch lebte, so gehört er nicht in den Anbeginn, sondern in die Mitte des Jahrhunderts, wo wir ihn späterhin wiederum aufsuchen wollen. Denn vor der Hand liegt es näher, die Bestrebungen der Maler nachzuholen, welche augenscheinlich durch das Beyspiel der Bildner geweckt[2], nun endlich ebenfalls nach Mehrung und tieferer Begründung ihrer Darstellung zu streben beginnen.

Aus früheren Bemerkungen erinnern wir uns, daß die giotteske Manier zu Florenz bis zum Anfang und in vereinzelten Fällen (Chelini) bis gegen die Mitte des funfzehnten Jahrhundertes ausgeübt worden. Innerhalb dieses Zeitraumes mochten verschiedene Maler, gleich dem Lorenzo di Bicci sich bemüht haben, ihre Bezeichnungen zu schärfen, und gleich diesem ins Fratzenhafte verfallen seyn, wovon häufige Spuren vorkommen. Indeß blieb dieses schwächliche Streben ohne Einfluß auf das allgemeine Gedeihen der Kunst; denn jene gänzliche Umwandlung der malerischen Darstellung, welche, etwa um 1430., ihren Anfang genommen, foderte die Anstrengungen mächtig ringender, in der Tiefe ihres Daseyns aufgeregter Geister.

---

deutung des Untergeordneten, ohne gerade durch Ausbildung des Charakters zu erfreuen, was der Künstler vielleicht bezweckte. — Von Brunelleschi sah ich sein Concurrenzstück zum zweyten Thore der Johanniskirche, mit welchem er bekanntlich durchgefallen ist. Es war langezeit am Altare der alten Sacristey der Kirche s. Lorenzo aufgestellt, und ist, glaube ich, neuerlich in die Gallerie der uffizj versetzt worden. Man giebt in sta Croce ein hölzernes Crucifix für seine Arbeit. In der älteren Lebensbeschreibung des Künstlers (S. Moreni, can. Dom. vita di Fil. di Ser Brunellesco, Fir. 1812. 8. p. 289.) ist von einem anderen, und bemalten die Rede. — Sein bildnerisches Absehn wird jedoch aus diesen kargen Proben nicht so ganz deutlich.

[1]) S. Belege IV. 3. s. — [2]) Raccolta di lett. sulla pitt. etc. To. V. lett. CXLII. s. sucht Bottari die Zweifel des Zannotti über ein Wort des Michelangelo aufzuheben: — „che la scultura fosse la lanterna della pittura, et che dell' una all' altra fosse quella differenza, che é dal sole alla luna." — Bottari's Auslegung scheint mir sehr ungenügend; Michelangelo mochte sagen wollen, daß die Bildner den Malern den Weg zur Rundung gezeigt haben.

Niemand ist es entgangen, daß die ältere, zu überbietende Manier der malerischen Darstellung im Ganzen angesehn, theils der Rundung, theils auch aller physiognomischen Feinheit und Schärfe entbehrte. Was in derselben klar und erfaßlich und, nach den Umständen, ergreifend ist, beruhet auf einer gewissen, allerdings sinnreichen Handhabung der Bewegung, oder des allgemeinen sich Gehabens der Gestalten; denn von den Gesichtsformen besaßen die Giottesken nur das Nothdürftigste, zur ungefähren Andeutung der Affecte Unentbehrlichste. Mehrung der Rundung, tieferes Eingehn in die Austheilung, in den Zusammenhang, in die vielfältigsten Abstufungen des Reizes und der Bedeutung menschlicher Gesichtsformen, war demnach die nächste Voraussetzung alles Fortschreitens in Dingen der malerischen Darstellung.

Vielleicht überstieg vereinte Lösung beider Aufgaben die Kräfte damaliger Künstler; oder auch gefiel es dem Geiste der Geschichte zwey verschiedenen Künstlern jedem seine eigene Aufgabe zu ertheilen. Masaccio übernahm die Erforschung des Helldunkels, der Rundung und Auseinandersetzung zusammengeordneter Gestalten; Angelico da Fiesole hingegen die Ergründung des inneren Zusammenhanges, der einwohnenden Bedeutung menschlicher Gesichtszüge, deren Fundgruben er zuerst der Malerey eröffnet und in höchster Fülle für seine ihm ganz eigenthümlichen Kunstzwecke benutzt hat.

Da für die Lebensumstände des Masaccio keine ihm gleichzeitige Quelle bekannt ist, so müssen wir uns, hinsichtlich der Zeit und der Ergebnisse seiner Wirksamkeit auf die stets bedenkliche Autorität des Vasari verlassen. Was dieser über das Leben und den persönlichen Charakter des Künstlers gemeldet hat, ohne seine Quelle anzuführen, möchte allerdings auf mündlichen, leichtsinnig aufgefaßten Traditionen beruhen. Um die Zeit, in welcher unser Künstler, nach dem Vasari, gelebt hat, gab es einen florentinischen Bildner, oder Metallarbeiter, welcher Tomaso di Bartolomeo hieß und vielleicht seines Aeußeren willen, den Beynamen: Masaccio[1]), erhalten hatte. Verwechselte Vasari unseren Maler mit diesem Bildner? oder hatte dieser Bildner, gleich dem Pollajuolo und Verocchio sich auch in der Malerey versucht und seine bildnerischen Reflectionen über die Erscheinungen der Beleuchtung auf die Malerey übertragen wollen? Möge indeß dieser Maler derselbe Masaccio seyn, den wir oben auch als Bild-

[1]) Archiv. dell' op. del Duomo di Firenze, Alloghagioni. 1438.—75. fo. 51. (anno 1445. – 1446. Febr. 28.) wird einem, Maso di Bartholomeo, gemeinschaftlich mit anderen das eherne Thor der Sacristey des flor. Domes verstiftet. Dieser Maso war (S. fo. 72.) im J. 1461. (1462.) nicht mehr am Leben, und heißt in den späteren Erwähnungen (das. fo. 73. a. t. und a. a. St.) Maso di Bartholomeo, detto Masaccio. S. Belege IV. 3. ff.

ner kennen gelernt, oder auch ein zweyter; möge er selbst einen andern Namen geführt haben, wie es bey der geringen Gewähr der Angaben des Vasari allerdings nicht ganz undenkbar ist: so bleibt doch so viel gewiß, daß seine Arbeiten ungefähr in die Zeit einfallen, welche Vasari denselben anweiset, und, in der Richtung, welche ich bezeichnet habe, (weil sie noch ungewiß und im Einzelnen mißlungen) nothwendig auch die frühesten Versuche sind.

Wenn es nun vor der Hand nicht wohl auszumachen ist, in wiefern, was Vasari von den Lebensumständen unseres Künstlers berichtet, begründet sey, oder auch nicht, so ergiebt sich doch andererseits aus der Vergleichung seiner Angaben mit den Gemälden der Kappelle Brancacci, bey den Carmelitern zu Florenz, daß er die letzten mit künstlerischem Scharfblicke betrachtet hat und was er darin dem Masaccio beygemessen, auf das genaueste sowohl von den Arbeiten eines früheren, als auch von denen eines ungleich späteren Malers, des Filippino, unterschied. Demungeachtet hat man nach dem verbreiteten Wahne, daß es möglich sey, den Vasari (dessen Angaben ungeprüft weder anzunehmen, noch zu verwerfen sind) schon nach dem bloßen Gefühle zu berichtigen, auch hier seine Bestimmungen umwerfen und durch neue, ganz willkührliche ersetzen wollen. Hiebey versäumte man, sowohl die Feststellung allgemeinerer Voraussetzungen, als selbst die unumgängliche Vergleichung der Angaben des Vasari, welche in drey verschiedenen Lebensbeschreibungen verstreut sind[1]).

Nach diesem Schriftsteller malte Masolino da Panicale (ein Name, welcher mir bis dahin in älteren Quellen nicht vorgekommen ist) die gegenwärtig erneute Decke der Kappelle; ferner an der Wand hinter dem Altare oben zur Linken die Predigt des Hl. Petrus; endlich, an der Seitenwand dem Eintretenden zur Rechten, die obere Abtheilung. Masolino ist, nach Vasari, ein naher Vorläufer des Masaccio; und in der That sind die erwähnten Malereyen, wie sie immer durch stärkere Bezeichnung der Gesichtszüge, durch nicht unglücklich in Perspectiv gebrachte Gebäude und Anderes die hereinbrechende zweyte Erneuerung der malerischen Darstellung ankündigen mögen, doch, was die Schattengebung und daraus hervorgehende Rundung angeht, sichtlich noch in der Manier der späteren Giottesken ausgeführt. Hingegen sind die noch übrigen drey Abtheilungen der Altarwand, ferner die ganze Seitenwand zur Linken, mit Ausnahme einer späteren Ergänzung in der Mitte der unteren Abtheilung, nach derselben Autorität sämmtlich Arbeiten des Masaccio. In der That verkündet sich in letztgenannter Reihe von Darstellungen überall derselbe Geist, dasselbe Wollen; auch erkennt man darin, wenn man bey jenen drey Geschichten der Altarwand anhebt, die ersten Regungen des Bestrebens nach Rundung in den hier noch

[1]) Vita, di Masolino, di Masaccio, di Fil. Lippi.

leichter gehaltenen und farbigeren Schatten, hingegen an der oberen bis auf den Pfeiler am Eingang durchgeführten Abtheilung steigenden Muth, da die Schatten hier schon bisweilen ins Schwärzliche, wie die Lichter ins Kreidige übergehn, aber auch Unsicherheit und den Fehlgriff, die Höhe der Lichter nicht in die Mitte, sondern an den Rand der Formen zu bringen, was diesen durchhin ein gewisses Ansehn von Schiefheit giebt. In der Folge aber scheint der Künstler bey Ausführung der unteren, unvollendet gebliebenen Abtheilung derselben Wand einem richtigen Verständniß des Grundsatzes der Rundung schon näher zu kommen und eben daher der Ueberhöhung der Lichter, der Schwärze der Schatten nicht mehr in dem Maße, als früherhin, zu bedürfen. — Diese flüchtig angedeuteten Umstände gewähren, wie es einleuchten muß, den Angaben des Vasari eine ungewöhnliche Glaubwürdigkeit.

Nun unterscheiden sich diese Malereyen von denen des Filippino, der etwa um vierzig Jahre später das noch Fehlende ergänzt hat, zunächst durch den Ausdruck eines strengeren, auf Ernst und sittliche Würde gerichteten Sinnes; denn der jüngere Filippo war wohl ein großes, doch leichtes und flüchtiges Talent, dem es nicht immer mit seiner Aufgabe so ganz ein Ernst war, weßhalb ihm in seinem fruchtbaren Künstlerleben nicht Alles gleichmäßig gelungen ist. Ferner unterscheiden sich die ersten von den späteren durch den Ausdruck der Zeit; denn eben was Masaccio erstrebte, Schattengebung und Rundung, eben was er bey unnöthiger Uebertreibung der Mittel noch nicht so ganz erreichte, war dem Filippino bereits ein leichtes Spiel; was Masaccio ganz hintansetzte, ich möchte sagen, nur bildnerisch andeutete, die Landschaften und Hintergründe, behandelte Filippino, wie überall in seinen Bildern, so auch hier mit Leichtigkeit und Geschmack. Zudem unterscheiden sich beide Meister auch in der Manier oder Handhabung des Technischen der Frescomalerey: Masaccio trug die Farbe, schon um die bezweckte Rundung besser zu erreichen, sehr pastos und, in gewissem Sinne, modellirend auf; Filippino hingegen dünn und flüssig, da ihm, was jenem kaum zum Localton genügte, schon zum Lichte dienen konnte. Allein auch das Gewand behandelte jeder auf seine Weise; Masaccio bestrebte Größe und Einfachheit der Massen, vertheilte und rundete die einzelnen Parthieen wie schon die Zeitgenossen Raphaels anerkannten, gewiß höchst musterhaft; Filippino hingegen, welcher die Gewandung späterhin bis zum Geschmacklosen willkührlich behandelt hat, verräth sogar hier, wo er sein Bestes geleistet, die Hinneigung zu kleinlichen und bauschigen Brüchen und zu jenem flüchtigen, sich schlängelnden Auftrage der Faltenlichter, welche seine späteren Arbeiten nicht wenig entstellen. Endlich dient auch das Costüme der Bildnißfiguren, zu zeigen, was Masaccio in diesen Gemälden durchaus nicht gemalt haben konnte.

Möge Vasari der eigenen Wahrnehmung dieser mehrseitigen Verschiedenheit beider Meister gefolgt seyn, oder vielmehr lebendigen Künstlertraditionen, welche, da die Beendigung der Kappelle Brancacci mit der Jugend des Michelangelo zusammenfällt, hier schon als Quelle zu betrachten sind; so ist doch so viel gewiß, daß er in dieser Kappelle, was er nicht schon dem Masolino und Masaccio ausdrücklich beygelegt hatte, durchhin für Arbeit des Filippino hielt. Uebrig war, nach Ausnahme des schon berührten, zunächst: in der Mitte der linken Seitenwand eine weite Lücke von unbestimmtem Umriß; diese ward, wie Vasari mit deutlichen Anzeichen umständlicher Kunde berichtet[1]), von Filippino ausgefüllt; man unterscheidet noch immer den roh verbundenen Ansatz des frischen Kalkes an den längst verhärteten der Malerey des Masaccio. Ferner war die untere Abtheilung der Seitenwand zur Rechten noch unbesetzt; an dieser bezeichnet uns Vasari ohne Angabe der Gegenstände die beiden noch vorhandenen Historien, die eine, indem er anzeigt, daß er daraus das Bildniß des Filippino entlehnt habe[2]); die andere, darauf folgende[3]) durch Benennung der Personen, welche zu einer Gruppe von Nebenfiguren Modell gestanden. Die erste zeigt Petrus und Paulus vor dem Proconsul, dem der Künstler hier die Insignien eines Caesarn und den Charakter des Nero gegeben hat.

Diese mittelbare Bezeichnung der beiden historischen Gemälde des Filippino zur Rechten der Eintretenden war indeß von flüchtigen Lesern übersehen worden. Wer nicht erwog, daß alle jene Bildnisse, wie besonders die beiden auf einander folgenden historischen Darstellungen doch einen noch offenen Raum begehrten, daß eben dieser Raum nach den früheren Angaben des Vasari doch eben nur an den schon bezeichneten Stellen der rechten Seitenwand vorhanden

---

[1]) Vas. vita di Fil. Lippi (ed. cit. p. 493.) — „Filippo dunque le diede di sua mano l'ultima perfezione e vi fece il resto d'una storia, che mancava, dove s. Pietro e Paulo risuscitano il Nipote dell' Imperatore. Nella figura del qual fanciullo ritrasse Francesco Granacci pittore allora giovanetto; e similmente M. Tommaso Soderini cavaliere, Piero Guicciardini padre di M. Francesco, che ha scritto le storie, Piero del Pugliese, e Luigi Pulci poeta; parimente Antonio Pollajuolo. — [2]) Ds. das., ohne, der Construction nach, abzusetzen — e se stesso così giovane come era, il che non fece altrimenti nel resto della sua vita, onde non si é potuto havere il ritratto di lui d'età migliore. — Allerdings sollte man der äußeren Verbindung nach das Bildniß des Filippino in der genannten Gruppe (der Ergänzung der Lücke an der linken Seitenwand) aufsuchen. Indeß hatte Vasari schon die rechte im Sinn, weil er im Fortgang anhebt: e nella storia, che segue, ritrasse Sandro Botticello suo maestro e molti altri amici e grand' huomini; ed infra gli altri il Raggio sensale etc. — Was nur auf die rechte, unten noch unbesetzte Seitenwand zu beziehen ist. Zudem ist das Bildniß des Filippino bey Vasari aus einer Nebenfigur der ersten Darstellung dieser Wand und nicht aus der ergänzenden Gruppe der anderen entlehnt. — [3]) S. die vorang. Anm.

war; wer überhaupt versäumte, hinsichtlich dieser Malereyen die beiden früheren Lebensbeschreibungen des Masolino und Masaccio mit jener späteren des Filippo Lippi zu vergleichen; mochte glauben können, daß Vasari den beiden fraglichen Historien überall keinen Namen gegeben habe, und darin eine Aufforderung sehn, sich in Conjecturen zu versuchen. Die Gründe, von denen man bey solchen Vermuthungen ausgegangen, sind nirgend an den Tag gekommen; wohl aber das Ergebniß. Denn seit etwa vierzig Jahren hat man das Hauptwerk des Filippino, Petrus und Paulus vor dem Proconsul, wiederholt als ein Werk des Masaccio in Kupfer gestochen und ausgegeben[1]). Bey meiner Anwesenheit zu Florenz hatte man diese Anliegenheit von neuem in Berathung genommen, die Autorität des Vasari, welche hier bereits ein Gewicht hat, von neuem bestritten, bis man endlich meinen oben ausgeführten Gründen nachzugeben geneigt schien.

Vasari hat dem Masaccio eine zweyte Arbeit beygelegt: die Malereyen in einer Kappelle der Kirche s. Clemente zu Rom, welche Künstler und Reisende zu besuchen pflegen. Allerdings sind dieselben jenen anderen sehr nahe verwandt; doch ältere Arbeiten unseres, oder eines ihm ähnlichen Meisters, welche nur an einzelnen Stellen, vornehmlich den Köpfen der Weltweisen des Hauptbildes zur Linken, über die einfache Manier der späteren Giottesken hinausgehn. Hingegen konnten wir dem trefflichen Stifter in seinen florentinischen Wandgemälden Schritt für Schritt nachfolgen, ihm gleichsam zusehn, wie er mühsam und nicht immer mit Erfolg darnach rang und strebte, die malerische Darstellung durch bis dahin unbekannte Kunstvortheile zu bereichern, in die einzelnen Formen Rundung einzuführen, die allgemeine Anordnung durch massige Schatten und breite Lichter ansichtlicher zu machen.

Diese neuen, bisher noch unbenutzten Hülfsmittel der Darstellung erstrebte Masaccio nicht etwa, seinen Gemälden mehr äußere Annehmlichkeit zu geben, sondern weil sein starkes, männliches Gefühl, sein hoher Begriff von der Würde der Aufgaben, deren Lösung ihn beschäftigte, in der herkömmlichen flachen und schattenlosen Manier nicht wohl genügend auszudrücken war. Im umgekehrten Verhältniß verkannten seine näheren Nachfolger, die florentinischen Maler bis auf den Lionardo hin, den vollen Werth seiner Versuche und Neuerungen, weil

---

[1]) S. Thomas Patch etc. to the lovers of the art of painting. Firenze 1770. Innerer Titel: the Life of Masaccio. — ferner: Etruria pittrice; einzelne Blätter in Biestermanier von Piroli; endlich in Lasinio's kunstgeschichtlichen Bilderfolgen (Firenze appresso Pagni), die früheren Abzüge der Blätter nach den Bildern der Kappelle Brancacci; in den späteren sollten die Unterschriften auf meine Vorstellung abgeändert werden.

sie kein Bedürfniß fühlten, sich zu gleicher Großartigkeit und Einheit der Auffassung zu erheben. Um die Mitte und bis gegen Ende des funfzehnten Jahrhundertes waren alle Hände geschäftig, das Einzelne näher auszubilden, was die Aufmerksamkeit nothwendig von den Bestrebungen des Masaccio ablenkte. Wenn nun diese, wie der Lauf der Kunstgeschichte zeigt, nicht früher, als um die Zeit des Lionardo und Raphael die Aufmerksamkeit der Künstler angezogen, ihren Nacheifer geweckt haben, so fanden dahingegen die Neuerungen des Beato Angelico da Fiesole alsobald Eingang und Nachfolge.

Betrachten wir in diesem Künstler zunächst seine ausgezeichnete und ganz unvergleichbare Eigenthümlichkeit; sodann auch seine historische Stellung, oder seinen Einfluß durch Beyspiel und Lehre.

Was irgend durch Abgezogenheit von den Lockungen des Lebens zu erlangen ist, Reinheit des Willens, Erhebung des Gemüthes, innige Vertraulichkeit mit dem Geiste ungetrübter Liebe, solches Alles ward dem frommen Angelico in höchstem Maße zu Theil. „Er hätte vermöge seiner Kunst, sagt Vasari, in der Welt mit Gemächlichkeit leben können, wählte indeß die Abgeschiedenheit, welche den Schlimmen zu größerem Verderben, und nur den Guten zum Glücke gereicht.“ „Man sagt, erwähnt er ferner, daß er niemals gemalt habe, ohne vorher mit Innigkeit zu beten; daß er nie die Leiden des Erlösers dargestellt, ohne dabey in Thränen auszubrechen; daß er seine Malereyen nie nachgebessert habe, weil er glaubte, ihr Gelingen beruhe auf unmittelbarer Eingebung. Gewiß, setzt er hinzu, spricht aus den Mienen und Wendungen seiner Gestalten die Gesinnung eines ächten und ernstlichen Christen.“ Ich möchte hinzufügen: eines ächten und wahren Mönches; denn sicher entfaltete Angelico die schönsten Seiten des Mönchthumes, welchem er unstreitig, wenn auch nicht seine Eigenthümlichkeit, doch deren volle Entwickelung verdankt. Seit den ältesten Zeiten war Kalligraphie und Miniaturmalerey in den Klöstern einheimisch, diesen durch Stifter und Obere dringend empfohlen und in der That besonders bey den Griechen, doch auch bey den Franken der karolingischen Epoche frühe mit vielem Erfolg betrieben worden[1]). Seit dem Jahre 1300 hatten die mönchischen Miniatoren in Italien, bey zunehmender Kunstbildung allgemach eben jene Richtung eingeschlagen[2]), deren Beato Angelico sich in der Folge bemeisterte. Dieser Künstler war von der Miniaturmalerey ausgegangen; seine Arbeiten in Chorbüchern der Klöster seines Ordens, san Marco zu Florenz, s. Domenico

[1]) S. Thl. I. Abhd. V. — [2]) Zu Florenz, in der Kirche sta Trinita, war noch vor wenig Jahren eine schöne, von italienisch gothischem Schnitzwerke umgebene Tafel vorhanden, welche Vasari dem Don Lorenzo, Monaco Camaldolese beymißt. Dieses Bild ist in der Richtung des Angelico hervorgebracht; Anordnung, Gewandung, Ge-

unterhalb Fiesole, sind leider entweder überall nicht mehr vorhanden, oder doch an andere mir unbekannte Orte versetzt; doch versichert Vasari, der sie gesehn hatte, daß er für ihre Schönheit und Ausbildung keinen Ausdruck habe. Vielleicht wird die Ausführung dieser Arbeiten nach einem Bruchstücke zu beurtheilen seyn, einem Pergamentblatte mit der Himmelfahrt der Jungfrau, welches mir zu Florenz mit der Versicherung verkauft worden, daß solches aus einem jener Choralbücher entnommen sey. Indeß glaube ich darin, wohl einige Sinnesverwandtschaft, doch eine andere Hand zu erkennen, und halte dieses unstreitig schöne Werk vielmehr für ein Zeichen damaliger Verbreitung eben jener Richtung, in welcher Fiesole das Höchste hervorgebracht.

Unzählige Werke seines Pinsels sind über das mittlere Italien verstreut, viele andere bey Aufhebung der Klöster in den Handel gekommen. Doch, um die ganze Schönheit seiner Seele, die ganze Zartheit seiner Ausführung zu kennen und zu würdigen, soll man einige seiner kleineren Gemälde a tempera in vollkommenem Stande der Erhaltung gesehn haben. Dieser verkündet sich in jenem matten Glanze, welcher aus der Verhärtung des Bindestoffes entstehet und bey unberührten Temperagemälden die ganze Oberfläche mit einem frischen und unnachahmlichen Schmelze überzieht. Wo man aus Vorwitz, oder um vorangegangene Beschmutzungen zu entfernen, Reinigungen vornahm, ward jener Ueberzug aller Vorsicht ungeachtet mehr und minder verletzt; wo irgend ein fremdartiger Firniß ihn verdeckt, ist er, wenn auch vorhanden, doch nicht mehr bemerklich, wie in einigen kleinen Bildern des Fiesole in der florentinischen Gallerie der Uffizj und in einem anderen der dortigen Akademie der Künste, worin ein jüngstes Gericht. Schwerer und nicht selten bis auf den Grund beschädigt sind die Malereyen an den ehemaligen Silberschränken der Serviten, wie besonders eine größere Altartafel, beide in der florentinischen Akademie. Hingegen hatten die Staffeln eines Altares gegenwärtig in der Sacristey der Dominicaner zu Cortona und der Sockel des ehemaligen Altarblattes der Kirche s. Domenico di Fiesole[1]) ihren ursprünglichen Schmelz noch bewahrt, als ich sie wiederholt und mit immer neuer Bewunderung betrachtete. Von dem letzten, auf welchem unzählige Seelige, versicherte schon Vasari, daß er sich nie habe sättigen können, es zu betrachen. — Im allgemeinen haben sich die Mauer-

---

habung der Gestalten schien mir vorzüglicher; hingegen fand ich die Charaktere minder ausgebildet, das Gefühl lauer. — Im Februar 1818. ward dieses Gemälde von seinen Eigenthümern der Kappelle entzogen, welche durch eine bäuerische Wandmalerey aufgeziert ward. Möge es in gute Hände gelangt seyn!

[1]) Diese Gemälde wurden meinerzeit von den Mönchen des Klosters verkauft, sind gegenwärtig zu Rom bei dem kön. preuß. Consul, Herrn Valentini, aufgestellt.

malereyen des Angelico, welche sämmtlich auf trockenem Gypsgrunde gemalt sind, ungleich besser erhalten.

In den gelungensten unter seinen kleineren Werken erschöpfte sich dieser Künstler in den mannichfaltigsten Andeutungen einer mehr als irdischen Freudigkeit; hingegen enthalten seine Mauergemälde häufig Darstellungen der irdischen Bedrängnisse heiliger Personen; obwohl in deren Gebehrden und Mienen die innere Harmonie über äußere Störungen sichtlich vorwaltet, nichts die Sicherheit ihrer Hoffnungen, die Festigkeit ihres Willens zu erschüttern scheint. In dieser Art und Größe ist sein Hauptwerk jene Kappelle im vaticanischen Palaste, welche, wie ich vernahm, nach langer Vergessenheit durch die unermüdliche Sorgfalt und Wachsamkeit unseres vielseitigsten Kunstgelehrten, des Hofrath Hirt, erst seit einigen Jahrzehenden wiederum zugänglich ward[1]). Sie wird gegenwärtig, mit anderen zahllosen Kunstschätzen des Vaticanes, mehrmal die Woche auch der Menge geöffnet, ist auch durch ein Kupferwerk in Umrissen und einzelne von Lips gestochene Gruppen bereits in einem weiteren Kreise bekannt, weßhalb ich dem Leser und mir selbst die Andeutung ihrer unvergleichbaren Schönheiten ersparen darf. Genug, daß sie in dem freylich engeren Kreise heiligen Willens und frommer Kindlichkeit eine große Mannichfaltigkeit des Charakters entfaltet. Ein gleiches gilt seine Mauergemälde im Kloster, besonders im Kapitelsaale zu s. Marco in Florenz, welche jener Kappelle der Zeit nach vorangehn mögen, da sie durchhin einfacher behandelt und etwas ärmlicher angeordnet sind. Indeß ist der Ausdruck in den Köpfen, in den Bewegungen der Arme, in den Neigungen des Oberleibes unübertrefflich und, wie man anzuerkennen scheint, hier stärker und leidenschaftlicher, als in anderen und verwandten Darstellungen desselben Meisters.

Nach beliebten und angenommenen Voraussetzungen hätte ein so zart geistiges Streben unseren Angelico vom Objectiven abziehn und gleichsam in sich selbst concentriren müssen. Doch ganz im Gegentheil war es eben dieser schwärmerisch vom Irdischen abgezogene Geist, welcher unter den Neueren zuerst den menschlichen Gesichtsformen ihre volle Bedeutung abgewann und deren mannichfaltigste Abstufungen benutzte, seinen Darstellungen eine größere Fülle und Deutlichkeit zu geben. — Freylich verläugnet Angelico nirgend die vorwaltende Stimmung seiner Seele, neigt sich an keiner Stelle zum Starken, Mächtigen, Zürnenden, kaum einmal zum tief Schmerzlichen; doch gefiel er sich, den einen Charakter milder Seelengüte durch eine Unermeßlichkeit von Abstufungen hindurch zu führen. Diese werden wir indeß nur in seinen Gesichtsbildungen aufsuchen

[1]) Wie alle ältere Römer sich erinnern werden; die interessanten Umstände vernahm ich aus dem eigenen Munde dieses ächten Kunstfreundes.

wollen, deren innerer Zusammenhang unter den modernen Malern ihm zuerst ganz aufgegangen ist. Hingegen blieb ihm die Gestalt stets fremd, weßhalb er überall, wo er in der Handhabung des Leibes über den einfachen Zuschnitt der giottesken Manier hinausging, wohl noch die Bewegung des Oberleibes beherrschte, doch selten das Untergestelle, welches in seinen Gemälden meist sehr unbelebt und hölzern läßt. Auch lag es außer seinem Absehn, die malerische Anordnung, gleich dem Masaccio, durch schärfere Beleuchtung und massige Schattengebung zu unterstützen; obwohl er den Gang des Gefältes, dessen Antheil an dem Reize malerischer Darstellungen größer ist, als ich zu erklären weiß, mit ungemeiner Feinheit für seine Zwecke zu benutzen wußte.

Jene ihm eigenthümliche, an sich selbst seltene und schwer hindurch zu führende Seelenstimmung hat Angelico seinen Zeitgenossen und Nachfolgern allerdings nicht mittheilen können; hingegen fand seine leichte und farbige Schattengebung mehr Eingang, als die massige Behandlung des Masaccio; besonders aber weckte und schärfte er bey den florentinischen Malern der anderen Hälfte des Jahrhundertes den Sinn für den Reiz und für die Bedeutung des Mannichfaltigen in der menschlichen Gesichtsbildung.

In dieser Beziehung hatte er zunächst auf den Benozzo Gozzoli eingewirkt, den Vasari gewiß nicht ohne Grund als einen Schüler des Angelico bezeichnet. Denn in seinen früheren Werken, den Malereyen der Kirchen s. Fortunato und s. Francesco zu Montefalco, einem umbrischen Städtchen unweit Fuligno, blieb Benozzo theils dem äußeren Vorbilde, theils auch der Milde des Angelico so nahe, als nur von einem Schüler anzunehmen ist. In s. Fortunato erhielt sich an der Seitenwand zur Rechten eine Madonna, welche das auf ihrem Schooße ruhende Kind anbetet; zur Seite ein Engel, welcher eine Handtrommel schlägt. Es ist sehr rasch a buon fresco gemalt, scheint übrigens der Ueberrest eines größeren Wandgemäldes zu seyn. In diesem Bilde liest man auf einer Vase: BENOZII . . FLORENTIA . . CCCC. L. Die leicht zu ergänzenden Lagunen verdeckt ein Kissen. Hinter dem Hauptaltar stehet, gegen das Chor gewendet, eine vollständige Altartafel, die Jungfrau, welche dem Hl. Thomas ihren Gürtel giebt, an den Pfeilern sechs Heilige und in der Altarstaffel sechs Geschichten aus dem gewohnten malerischen Cyclus des Lebens der Madonna. Diese möchte, nebst der Lunette über der Hauptthüre der Kirche, jenem Fragmente gleichzeitig seyn, welches letzte unter allen Umständen unter den bekannten Werken des Benozzo das älteste ist. Um wenig später malte er in einer Seitenkappelle der Kirche s. Francesco, dem Haupteingang zur Rechten, in welcher viele Reminiscenzen aus den Gemälden des Fiesole vorkommen; der Hl. Franz in der Lunette ist eine Copie nach jenem im Kapitelsaale des Klosters san Marco zu

Florenz. In einer Queerleiste unter dieser Lunette befindet sich folgende in den nassen Kalk eingedrückte Aufschrift: — opus Benozii de Florenzia; und in einer anderen: constructa atque depicta est hec cappella ad honorem gloriosi Hyeronimi. M. CCCC. LII. D^E P^O novenbris.

Dieselbe Anhänglichkeit an die Heiligengebilde des Angelico zeigt sich in einer nur wenig späteren Tafel, welche vielleicht[1]) aus der genannten Kirche in die Gallerie der peruginischen Kunstschule gelangt ist. Im goldenen Felde dieses Gemäldes stehet: opus Benotii de Florentia MCCCC. LVI. Auch in der Chorkappelle jener Kirche, einem reichen, Vieles umfassenden Werke, verräth sich ein leiser Nachklang der Gemüthsstimmung des Meisters, obwohl Benozzo hier schon anfängt, sich jener schülerhaften Befangenheit zu entschlagen und aus den Anregungen seines Meisters hervorzuheben, was seiner Eigenthümlichkeit entsprach. Diese Arbeit ist im Ganzen und mit Ausnahme des gothischen Gewölbes ganz wohl erhalten und enthält an den Wänden, in zwölf Abtheilungen, Lebensereignisse des Hl. Franz, worin die Geschäftigkeit der Weiber bey der Geburt des Heiligen, die Leidenschaft des Vaters, wo der Hl. sich von ihm lossagt, der knieende Mönch am Sterbebette des Hl., nebst anderen lebenvollen Zügen höchst erfreulich zu sehen sind.

Nicht so gar lange darauf arbeitete Benozzo in einem Städtchen des florentinischen Gebietes, s. Gimignano, unweit der Straße von Florenz nach Siena und in der Nähe von Volterra. Im Dome dieser Stadt malte er in einer Kappelle, welche an der Stelle der vermauerten Hauptthüre durch zwey vorspringende Pilaster gebildet wird, den Tod des Hl. Sebastian, ein sehr mittelmäßiges Bild, dessen obere Abtheilung indeß einige treffliche Engel enthält. Die Unterschrift: ad laudem glor. athlete s. Sebastiani hoc opus constructum fuit die XVIII. Januarii M. CCCCLXV. Benozius Florentinus pinxit. Im Chore derselben Kirche befindet sich eine Altartafel, welche man angeblich aus einer eingezogenen Kirche dahin versetzt hat; sie stehet, wie alle Staffeleygemälde des Benozzo (der auch hier nicht versäumt hat, sein: opus Benotii de Flo. anzubringen) seinen Mauergemälden sehr weit nach; obwohl auch hier die Engel, welche oben Blumengewinde emporhalten, sehr anmuthvoll sind. Der Künstler mochte sich dazumal in dem luftig gelegenen, malerischen Städtchen angesiedelt haben. Denn im folgenden Jahre übernahm er die Wiederherstellung der Malerey an den Wänden der Sala de' Consiglj des Stadthauses, wo neben der alten Aufschrift: Lippus Memmi de Senis me pinsit al

[1]) Die Gall. der ital. Kunstakademieen sind meist aus Spolien aufgehobener Klöster erwachsen, weßhalb man den Ursprung ihrer Schätze bisweilen im Dunkelen zu lassen geneigt ist.

tempo di — — MCCCXVII., etwas zur rechten im Winkel: Benotius Florentinus restauravit anno d. M. CCCCLXVII.

Ein weiteres Feld, und mehr Aufforderung, sein Bestes zu leisten, fand Benozzo um einige Jahre früher in der Augustinerkirche desselben Ortes. Hier malte er zunächst an einer Seitenwand des Altares zum Hl. Sebastian, dessen Bild, wie im Siege über den eben bestandenen Todeskampf, umher viele Einwohner des Ortes knieend und ausdrucksvoll zum Hl. aufschauend, welche Arbeit nach der Aufschrift im Julius 1464. beendigt worden. Hingegen liest man in der Chorkappelle, an der Wand dem Eintretenden zur Rechten:

Eloquii sacri Doctor Parisinus et ingens
Geminiaci fama decusque soli
Hoc proprio sumptu Dominicus ille sacellum
Insignem jussit pingere Benotium. MCCCC. LXV.

An der Fläche des gothischen Bogens über dem Altare malte Benozzo Brustbilder der Apostel; in den Abtheilungen des Kreuzgewölbes die vier Evangelisten, unter denen Johannes auszuzeichnen; an den Wänden in vielen Abtheilungen sechzehn Lebensereignisse des Hl. Augustin, unter welchen das eine mit den knabenhaften Unarten und Züchtigungen des künftigen Heiligen besonders launig aufgefaßt ist. Unzählige Bildnißfiguren, welche nicht immer an der Handlung Theil nehmen, erfüllen jeden zu ermüssigenden Raum. Einige dieser belebten und ausdrucksvollen Gesichter hat Benozzo auch an anderen Stellen, besonders in der Kappelle des Palastes Riccardi zu Florenz wieder angebracht.

Rings an den Wänden dieser Kappelle malte Benozzo den Zug der Hl. drey Könige mit einem zahllosen Gefolge von Bildnißfiguren, welche, für sich betrachtet, vortrefflich und fleißiger beendigt sind, als die Köpfe der Nebenfiguren in seinem letzten und umfassendsten Werke, den Darstellungen aus dem alten Testament im Campo santo zu Pisa. Hier war Benozzo endlich einmal von seiner Aufgabe ergriffen, bediente er sich seiner vorangegangenen Beobachtungen und Forschungen mehr, seinen jedesmaligen Gegenstand auszudrücken, als, wie bisher, den Raum behaglich zu füllen. Der Fluch des Noah, die mühsam unterdrückte Rührung Josephs, wo seine Brüder um Benjamins Befreyung flehen, spricht sich ganz unübertrefflich aus. Doch beruhet auch hier aller Ausdruck auf tiefer Kenntniß des Bezeichnenden in den Zügen des Antlitzes; denn die Gestalt ist keinesweges besser verstanden, als in jenen frühesten Malereyen zu Montefalco; das Gewand schlechter aufgefaßt, als dort. Hingegen hat der Künstler im Campo santo viel Lust an landschaftlichen und architectonischen

Beywerken dargelegt, was zu den spätesten Beziehungen seines großen Talentes gehören mag[1]).

An einer Stelle des Anhanges zur neuen Ausgabe der Werke Winckelmanns wird die Einwirkung der ältesten Bildung auf die Entwickelung der griechischen Kunst durchhin auf technische Vortheile beschränkt und zur Erläuterung, als eine bereits ausgemachte Thatsache, angeführt, daß auch die Italiener bey Aneignung der malerischen Technik der Niederdeutschen sich vor anderweitigen Anregungen bewahrt und frey erhalten haben. Indeß waren die Herausgeber des trefflichen Werkes in der Wahl dieses Beyspieles höchst unglücklich, da die Sache sich ganz anders verhält, als sie annehmen. Denn schon seit der Mitte des funfzehnten Jahrhundertes strebten viele italienische Maler den Niederländern eben ihre meisterliche Nachbildung des Mannichfaltigen in der Erscheinung der Dinge abzugewinnen, während die Oelmalerey nicht früher, als gegen das Ende desselben Jahrhundertes die hergebrachte, damals freylich höchst ausgebildete Malerey a tempera verdrängte.

Allerdings war die Oelmalerey den Florentinern schon ungleich früher historisch bekannt, wie aus dem bekannten Codex des Cennino erhellet. Auch erzählt uns Vasari im Leben des Andrea dal Castagno, dieser Maler habe sich bisweilen des Oeles bedient, dessen Gebrauch sein Freund Domenico von Venedig ihn kennen gelehrt. Indeß kenne ich von diesem letzten nur eine einzige, noch wohlerhaltene Tafel in der Kirche sta Lucia jenseit des Arno zu Florenz. In diesem Altargemälde, worin die Madonna auf dem Throne unter einer Bogenstellung von gemischter florentinisch-gothischer Anlage, zu den Seiten, sta Lucia, ein Hl. Bischof und gegenüber s. Joh. Baptista und s. Franz, lieset man auf der ersten Stufe des Thrones:

opus Dominici de Venetiis — Ho Mater Dei misere mei — Datum est.

Dieses Bild gehört zu den früheren Beyspielen dieser in der zweyten Hälfte des Jahrhundertes beliebten einfachen und ruhigen Anordnung der Heiligen bestimmter Altäre. Das Profil der Hl. Lucia ist des beato Angelico nicht unwürdig, in den übrigen Köpfen einige Spur der manierten Charakteristik des Andrea dal Castagno. Uebrigens ist dieses Bild sehr trocken a tempera gemalt, was unerklärlich wäre, wenn Domenico wirklich, wie Vasari auch im Leben des Antonello von Messina vorgiebt, die Vortheile der Oelmalereу durchaus besessen und solche dem Andrea mitgetheilt hätte. Auch in den Arbeiten des

[1]) Dieses Werk erwarb ihm seine Grabstätte, deren Inschrift Vasari und Spätere richtig aufführen, wie folgt: hic tumulus est Benotii Florentini, qui proxime has pinxit hystorias. hunc sibi Pisanorum donavit humanitas. M. CCCC. LXXVIII.

Letzten zeigt sich nirgend einige Spur von genauer Bekanntschaft mit den Vortheilen, welche die niederdeutschen Maler damals schon längst in fast unerreichter Vollkommenheit aus dieser Bindung entwickelt hatten, wie in dem unvergleichlichen van Eyck der königlich preußischen Sammlung[1]). Vielleicht täuschte den Vasari die bräunlich schmutzige Färbung der bekannteren Arbeiten des Andrea.

Also kam die erste Anregung des Bestrebens, landschaftliche Hintergründe, ergötzliche Pflanzengebilde und andere Beywerke um des bloßen Reizes der Erscheinung willen in den historischen Darstellungen anzubringen, den toscanischen Malern aus weiter Ferne. Lange, bevor sie dazu die Hand erhuben, hatten die Brüder van Eyck in der Behandlung solcher Nebendinge eine selten übertroffene Meisterschaft dargelegt, welche höchst wahrscheinlich auf den Versuchen und Erfahrungen älterer Maler sich begründete. Um die Mitte des funfzehnten Jahrhundertes gelangten viele Gemälde dieser Schule, Weihgeschenke im Niederlande ansässiger Italiener, nach Toscana und in andere Gegenden des Landes[2]); unter diesen ward die schöne Tafel von Hugo van der Goes in der Spitalkirche sta Maria nuova von allen florentinischen Malern der anderen Hälfte des Jahrhundertes hinsichtlich der Beywerke nachgeahmt. Das Glasgefäß mit seinen Blumen, die Teppiche und reichen Zeuge, wie vornehmlich die schönen Hintergründe wurden von nun an und bis gegen Ende des funfzehnten Jahrhundertes, obwohl mit ungleichem Gelingen, in den meisten historischen Gemälden dieser Schule angebracht. Man hat behaupten wollen, dieses Ergötzen an schönen Beywerken habe, in Vereinigung mit jener älteren Richtung auf Erforschung und Aneignung physiognomischer Feinheiten, die Florentiner jener Zeit von ernstlicher Durchdringung der Idee vorwaltender Kunstaufgaben abgezogen.

Gewiß ist die Wahrnehmung, daß die Florentiner der bezeichneten Epoche die mystisch, oder ethisch religiösen Vorstellungen damaliger Kunstaufgaben meist ohne lebhaften Antheil, oder nur obenhin behandelt haben, an sich selbst ganz richtig; indeß verwechselt, wer dieses allgemeine Nachlassen der Begeisterung für Gegenstände der bezeichneten Art aus jenem gleichzeitig überhandnehmenden Naturalismus ableitet, das Symptom mit der Veranlassung. Ganz andere und allgemeinere Veranlassungen liegen zur Hand; die Bewunderung classischer Gediegenheit hatte die Italiener jener Zeit gegen die minder schein-

---

[1]) Diese Tafeln enthalten die Inschrift. Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus, incepit; pondusque Johannes arte secundus suscepit laetus, Judoci Vyd prece fretus. Versu sexta Mai vos collocat acta tueri. Die letzte Zeile enthält die Jahreszahl 1432. — [2]) S. Waagen, Ueber Hubert und Johann van Eyck. Breslau. 1822. S. 182 ff. und denselben, im Kunstblatt 1824. No. 23—27.

baren, vielleicht unscheinbar gewordenen Vorzüge der christlichen Lebensansicht verblendet, in Vielen Gleichgültigkeit, in Einigen sogar Haß gegen die sittlich-religiöse Richtung des Christenthumes hervorgerufen, wie Jedem bekannt ist, welcher in der Geschichte und Literatur jener Zeit ein wenig sich umgesehn. Wie in den neuesten Zeiten, so war auch schon damals ein Theil der Gesinnungen und Ansichten der wissenschaftlich Gebildeten auf Solche übergegangen, welche, gleich den Künstlern, sich mit jenen berührten. Daher denn erklärt sich die Abkühlung der Begeisterung für christliche Kunstaufgaben, welche in der That einer größeren Verbreitung des Naturalismus nur etwa Raum gegeben hat, keinesweges diesem letzten gewichen ist. War es doch eben Angelico da Fiesole, welcher in physiognomischer Beziehung allen florentinischen Naturalisten vorgeleuchtet hat; fehlte doch die christlich und mönchische Begeisterung auch denen, und besonders eben denen, welche aus Trägheit, oder Unfähigkeit in der Nachahmung des Einzelnen hinter ihren Zeitgenossen zurückgeblieben sind!

Uebergehen wir hier eine Reihe früher, vielleicht noch unbewußter Manieristen, denen Vasari eigene Lebensbeschreibungen gewidmet hat, den Andrea del Castagno, Dom. Veneziano und andere, welche gewisse, durch auswüchsiges und überfließendes Einzelne überladene Durchschnittscharaktere sich gebildet hatten; übergehen wir selbst die bessere, obwohl wenig ausgebildete Anlage eines Paolo Uccello, um unmittelbar zum Cosimo Roselli zu gelangen. Dieser war in seinem frischesten Lebensalter der Bahn nachgegangen, welche Angelico gebrochen, hatte selbst aus dem Beyspiele des Masaccio Vortheil gezogen; verließ aber nach einigen glänzenden Proben seiner Fähigkeit, den Charakter wirklicher Dinge sich anzueignen, die eingeleitete Laufbahn, um sich einer unerwecklichen und häßlichen Manier zu überlassen.

Sein Hauptwerk ist ein historisches Mauergemälde von nicht unerheblichem Umfang in der Kappelle des s. Miracolo der florentinischen Pfarrkirche s. Ambruogio. Diese Arbeit ist mit den Worten: Cosimo Roselli f. l'an. 1456. bezeichnet; einer Aufschrift, welche ich noch vollständig gelesen, doch allmählich erlöschen gesehn, da bey dem Abkehren des Staubes hie und da etwas von der auf trockenem Grunde aufgetragenen Farbe von der Mauer abließ. Der Gegenstand gedachter Darstellung ist die Versetzung eines wunderthätigen Kelches aus der Kirche s. Ambruogio, wo das Wunder sich ereignet hatte, nach dem bischöflichen Palaste. Die Aebtissin und Schwestern begleiten das Heiligthum bis an die Pforte, vor welcher eine vortreffliche, höchst malerisch aufgefaßte, Raphaels nicht unwürdige Gruppe von Priestern und Chorknaben dasselbe knieend aus den Händen des Bischofs empfängt. Den offenen Platz vor der Kirche erfüllen Andächtige und Neubegierige, deren einige dem Berichte anderer

schon unterrichteter Personen mit sichtbarer Spannung der Aufmerksamkeit zuhorchen[1]).

In diesem Gemälde hat Cosimo unstreitig seine sämmtlichen Zeitgenossen im Geschmacke der Anordnung, in der Behandlung der Gewänder und aller Nebenwerke um Vieles übertroffen, ohne denselben im Charakter und Ausdruck der Köpfe und Bewegungen irgend nachzustehn. Auch in einem anderen Gemälde des Cosimo, dem Altare zur Linken des Eintretenden in der Kirche sta Maria Maddalena de' Pazzi, welches man zu Florenz seit dem Richa und länger fälschlich dem Fiesole beygemessen, zeigt sich bey verdächtigen Vorzeichen sich annähernder Manier doch noch immer viel Schönes. Die Madonna, deren Krönung diese Tafel vorstellt, hat ein nicht unschönes Profil, ihr Gewand einen löblichen Entwurf, einige andere Köpfe sind nicht unglücklich individualisirt. In den Engeln hingegen und in den übrigen mehr vernachlässigten Köpfen erscheinen hier bereits jene verlängerten, harten und unbelebten Nasen, an denen man die zahlreichen, aber verachteten Arbeiten der späteren Jahre des Cosimo bequem erkennen kann.

Eine solche findet sich in gedachter Kirche s. Ambruogio über dem dritten Altare zur Linken des Eintretenden. In diesem, Madonna in einer Glorie regelmäßig abgetheilter Cherubim, welche an die späteren Glorien des Domenico Ghirlandajo gemahnen und mich zuerst darauf hingeleitet haben, diesen für einen Schüler des Cosimo zu halten; umher vier große Engel mit Lilienstengeln in den Händen, oben Gott Vater; unten am Grunde s. Augustin und s. Franz, in einer sehr ärmlichen Landschaft. Sollte Vasari[2]) dieses Bild bezeichnen, so ist es doch gewiß nicht ein Jugendwerk des Künstlers, wie er angiebt. Im Jahre 1456. war derselbe, wie wir oben gesehn, einer der größesten Maler seiner Zeit; also werden seine geringeren und schlechten Arbeiten in den florentinischen Kirchen und Sammlungen, deren einige in die ehmals solly'sche Sammlung kunsthistorischer Denkmale gelangt sind, nothwendig in späteren Jahren beschafft worden seyn, wohin auch die zunehmende, obwohl rohe Fertigkeit der Handhabung zu verweisen scheint. Richa[3]) versichert, ich hoffe, aus

---

[1]) S. Richa, delle Chiese di Firenze To. II. p. 244. s., wo das Wunder umständlich erzählt und der Moment discutirt wird, den der Maler habe darstellen wollen. — [2]) Vas. vita di Cosimo Rosselli — „nella sua giovinezza fece nella chiesa di Ambruogio etc." — [3]) Richa, l. c. To. VIII. p. 108. — von der Aufnahme des Hl. Fil. Benizzi in den Orden der Serviten: „questo fatto fu delineato 1476. da Cosimo Rosselli pittore acanto alle finestre dell' oratorio della stessa annunziata, come oggi si vede nel claustro primo." Auf einer Stufe der Kappelle, in welcher der Heilige knieet und betet, stehet in gelber Farbe geschrieben: Cosimo Rosselli; doch entdeckte ich kein Jahr.

guten klösterlichen Quellen, das Halbrund, welches Cosimo im Vorhofe der ss. Nunziata gemalt hat, sey im Jahre 1476., also etwa zwanzig Jahre nach der Lunette in s. Ambruogio gemalt worden. Ist diese Angabe richtig, so bestätigt sie die ohnehin unumstößliche Annahme, daß Cosimo mit den Jahren der Manier sich hingegeben und den Anfrischungen seines künstlerischen Seyns durch entschlossene Hingebung in den Eindruck natürlicher Erscheinungen und Bildungen mehr und mehr sich entzogen habe. Denn auch hier begegnen wir, etwa mit Ausnahme der individuelleren Bildung des einen, bey Einkleidung des Heiligen sich bückenden Priesters, überall seinen hölzernen Nasen und langweiligen Durchschnittsbildungen. Auch in der sixtinischen Kappelle, wo er sicher sein Bestes versuchte, erreichte er doch seine früheren Leistungen auf keine Weise. Nach Vasari half ihm Piero di Cosimo bey dieser Arbeit, woher die abstechende Vorzüglichkeit manches Einzelnen vielleicht zu erklären ist. Er malte hier, den Durchzug durch das rothe Meer, die Predigt Christi und das Abendmahl; letztes ist wohl das Beste.

Das Beyspiel dieses und anderer minder wichtigen Maler bestätiget, daß nach allgemeinem Erlöschen der Begeisterung für die vorwaltenden Kunstaufgaben, der florentinischen Malerey vor der Hand nur ein einziger Weg offen blieb, sich über das Handwerksmäßige zu erheben; nehmlich ein fröhliches (freylich nicht ein pedantisches) sich Hingeben in den Reiz der natürlichen Erscheinungen. Glücklicher Weise bot die Gegenwart ein schönes und erfreuliches Volksleben, malerische Bekleidungen, anziehende Charaktere, ein reizendes Land, eine wohleingerichtete und wohlbelegene Stadt; es ward daher empfänglichen Menschen nicht schwer, aus einer so günstigen Umgebung den mannichfaltigsten Gewinn zu ziehn.

Dieses konnte dem schwachen Talente des Alessio Baldovinetti (den Vasari schon im Jahre 1448. doch sicher viel zu frühe sein Leben beschließen läßt) wohl aus Unfähigkeit, aber den schätzbaren Bildnern, doch mäßigen Malern, Andrea del Verocchio und Antonio del Pollajuolo wohl darum nicht so ganz gelingen: weil sie sichtlich nicht mit Lust und Feuer, sondern mit Bedacht und nur einseitig den Eindrücken der sie umgebenden Natur sich hingegeben. Es war den Bildnern, um sich auch malerisch zu entwickeln, noch viel zu viel um damals kaum halbverstandene Formen des Körpers zu thun, wie der Hl. Sebastian des Pollajuolo in der Kappelle Pucci (Vorhof der florentinischen Servitenkirche) an den Tag legt, dessen Vasari mit übertriebenem Lobe erwähnt. Hingegen gelang dem Piero del Pollajuolo die Verkündigte der Kappelle s. Jacopo in s. Miniato a Monte, welche nach Angabe des Vasari in Oel gemalt ist, gewiß einen eigenen Ueberzug erhalten hat, da sie einen den Mauergemälden

ungewöhnlichen, rauchigen Ton angenommen. Die Kappelle ward, nach der Inschrift im Bogen, den eilften Oktober 1466. eingeweiht; wenn ihre Malereyen damals schon vollendet waren, so dürfte Piero die meisten Maler seiner Zeit in der Auffassung und Durchbildung der Formen übertroffen haben. Uebrigens entbehrte er, gleich seinem Bruder und den übrigen Voranbezeichneten sowohl jener Mannichfaltigkeit malerischer Wahrnehmungen, welche der Schule des Cosimo anheim fiel, als andererseits auch jener Stärke im Ausdruck der Affecte, welche der sinnlich-leidenschaftliche Fra Filippo auf seinen Schüler, den Sandro Botticelli, fortpflanzte.

Um die Mitte des funfzehnten Jahrhundertes gehörte Fra Filippo, den Vasari, obwohl ohne Andeutung seiner Gewähr, als einen regellos leidenschaftlichen, sinnlich berauschten Menschen schildert, unstreitig zu den bedeutenderen Malern der florentinischen Schule. In seinen Tafeln ist er nicht selten schwach, bisweilen derb und gemein, was nicht immer zur Zartheit seiner Aufgaben stimmt. Doch in seinen größeren Frescomalereyen, wo der Gegenstand häufig Handlung und entschlossenes Wirken begehrte, erwachte seine Seele, war seine Derbheit unter allen Umständen mehr an ihrer Stelle. In der Chorkappelle des Domes zu Spoleto, worin die Geburt des Heilands, die Verkündigung, der Tod und die Himmelfahrt der Jungfrau, entsprach die Aufgabe nun allerdings seiner Sinnesart nicht so gänzlich, weßhalb es weniger zu beklagen ist, daß diese ansehnlichen, gewiß sehr rüstigen Malereyen großentheils von einer rohen Hand übermalt worden. In besserem Lichte erscheint er, wo die Aufgabe seiner Richtung und Sinnesart angemessen war, z. B. in der Chorkappelle der Pfarrkirche zu Prato, deren Malerey schon Vasari bewunderte. In der That ist in diesem Werke, Darstellungen aus der Geschichte des Hl. Stephanus und Johannes Bapt., eine ungewöhnliche Energie der Handlung und des Affectes; in der Begebenheit, welche Vasari die Disputa (das Verhör?) nennt, begleitet diese Stärke eine edle Mäßigung und schöne Anordnung. Demungeachtet werden wir die günstige Stimmung des Vasari schwerlich so gänzlich theilen können, da eben Solches, was er besonders hervorhebt (das sichtbare Streben den Raum mit mindestmöglicher Mühe auszufüllen, die Fertigkeit, welche hie und da an moderne Frechheit grenzt) nach den Erfahrungen der verflossenen Jahrhunderte, eher für die Vorbedeutung eines künftigen Verfalles, als einer der Kunst bevorstehenden Höhe der Meisterschaft zu erachten ist.

In derselben Kirche wird die Tafel mit dem Tode des Hl. Bernhard in gutem Stande bewahrt, deren wesentlichste Verdienste wiederum auf richtigen Ausdruck starker und männlicher Affecte begründet sind. Andere schon von Vasari ausgezeichnete Bilder, der, ceppo di S. Francesco di Marco, die

Tafel aus sta Margherita, jetzt in der Wohnung des Kanzlers der Ortschaft, gehen in einzelnen Dingen über seine gewöhnliche Leistung hinaus. In jenem, sehr verblichenen Tabernakel übersteigt das Antlitz der Madonna seine übliche nicht eben gefällige Durchschnittsbildung; wahrscheinlich folgte er hier einem älteren Typus. Auch in dem Gradino jener Tafel der Kirche s. Margherita, mit der Anbetung der Könige, dem Kindermord, der Vorstellung im Tempel, zeigt sich ungleich mehr Feinheit, als man diesem Künstler zutrauen sollte, wenn man nur etwa die Staffeleygemälde der florentinischen Sammlungen gesehn, deren einige in die mehrgedachte, ehmals solly'sche Sammlung übergegangen sind. Eines seiner besten Staffeleygemälde befindet sich zu Pistoja im Hause des Cavaliere Alessandro Bracciolini, dem Erben des Hauses und der Kappelle Bellucci, für welche dieses Bild nach Vasari, gemalt worden. Die Figuren sind naiv und nicht unschön, das Bildniß des Stifters würde auch einem Zeitgenossen Raphaels Ehre machen.

Seiner Ungleichheiten ungeachtet, war Fra Filippo bisweilen vortreflich, unter allen Umständen seit dem Angelico unter den florentinischen Malern der erste, welcher gewagt, über das sinnlich Vorliegende hinauszugehn und seiner eigenthümlichen Empfindung ihren Lauf zu lassen. Freylich grenzte diese nicht selten an das Gemeine; doch war es eben damals an der Zeit, den florentinischen, meist bey der Charakteristik des Einzelnen verweilenden Malern, ein wesentliches Element des malerischen Ausdrucks, die Handlung und den Affect, in Erinnerung zu bringen.

Indeß wirkte er, wie es geschieht, nicht auf Solche, welche in entgegengesetzter Richtung vorschritten, mithin einer gewissen Beymischung des eben nur ihm Eigenthümlichen bedurft hätten, vielmehr einzig auf seine Schüler und späteren Nachfolger, woher zu erklären, daß der vorwaltende Naturalismus der Florentiner sich nunmehr in zwey entgegengesetzte Richtungen ausspaltete. Handlung, Bewegung, Ausdruck heftiger und starker Affecte, ward das Erbtheil der Schule des Fra Filippo; sinnliche Wahrscheinlichkeit und Richtigkeit in der Charakteristik des Einzelnen, das Ziel einer Schule, welche, wie ich glaube, von Cosimo Roselli ausgegangen ist, obwohl sie dessen spätere Leistungen weit übertroffen hat.

Nach Angabe des Vasari (welcher in so neuen Dingen der florentinischen Schule voraussetzlich guten Nachrichten, oder doch glaubwürdigen Traditionen gefolgt sein wird) erlernte Sandro Botticelli die Anfangsgründe der Malerey in der Schule des Fra Filippo. Gewiß verjüngte Sandro die Richtung und selbst die Sinnesart seines nahen Vorgängers, den er im Leidenschaftlichen erreicht, und bisweilen übertroffen hat. Unter den Mauergemälden der sixtini-

schen Kappelle zu Rom, den größesten, welche er jemals ausgeführt hat, ist die Geschichte des Moses, deren wichtigste Ereignisse in einem Bilde vereinigt sind, ein Meisterstück lebendigen Ausdrucks aufwallender Affecte und unbesinnlichen Handelns. Der Gegenstand eines anderen Bildes zur Linken des Eintretenden (die Feuerstrafe der abtrünnigen Israeliten), auch des dritten (die Versuchung Christi) waren dem Talente, oder der eigenthümlichen Richtung des Künstlers minder günstig. Doch entwickelte er in den Nebenfiguren des letzten (Jünglinge und Mädchen, auf einer Bank im Vordergrunde) einen glücklichen Sinn für Anmuth der Lage und Schönheit des Charakters, welcher sonst nur in seinen seltenen, aber trefflichen Bildnissen anzutreffen ist.

In Florenz befinden sich viele Tafeln dieses Künstlers, welche das Verdienst der hier bezeichneten Gemälde auf keine Weise erreichen: Madonnen unter Engeln, welche aus lässiger Nachbildung eines einzigen Modelles entstanden seyn möchten; auch mythologische Gegenstände, in denen dieselbe Gesichtsbildung wiederkehrt. Diese ist weniger fleischig, als die derberen, roheren Durchschnittsformen des Fra Filippo; widert indeß ungeachtet des schönen Schnittes der Augen, der feineren, nicht unglücklich angedeuteten Knochenbildung, theils schon durch ihre Wiederkehrlichkeit, theils aber auch durch eine gewisse Gemeinheit der Form in den Backen und Kiefern. Vasari erzählt, daß er in späteren Jahren die Kunst vernachlässigt und dem Sectengeiste sich hingegeben habe, woher vielleicht das handwerksmäßige Ansehn solcher Arbeiten zu erklären ist. In Ansehung ihrer flüchtigen und manierten Ausführung halte ich auch die Tafel aus der Compagnia di S. Zanobi, mit zwey Darstellungen aus dem Lebensende des gedachten Heiligen, für eine spätere Arbeit des Künstlers. Ich fand vor Jahren Gelegenheit, solche für einen Freund zu erstehen, aus dessen Hand sie, wie ich vernehme, in den Besitz eines feurigen Freundes und Beförderers der bildenden Künste, des Herrn von Quandt zu Dresden, gelangt ist. Dieses Gemälde empfiehlt sich durch Stärke des Affectes und Entschiedenheit der Handlung, ist folglich besonders geeignet, die Eigenthümlichkeit des Meisters denen zu vergegenwärtigen, welche sich bescheiden müssen, solche aus einzelnen Probestücken aufzufassen.

Dasselbe Loos eines frühen, unaufhaltsamen Rückschrittes traf auch den Sohn des Fra Filippo, welcher auf seinen Arbeiten sich Filippinus de Florentia zu nennen pflegt. Dieser Künstler hat nach Angabe des Vasari bey Sandro Botticelli gelernt, wie wir ihm glauben dürfen, da Filippino in der Behandlung der Malerey a tempera der hellen und dünnfärbigen Manier der Schule des Fra Filippo, nicht jener derberen und kräftigeren des Cosimo Roselli und Domenico Ghirlandajo gefolgt ist.

Filippino besaß unstreitig mehr Geschmack und ein edleres Naturell, als seine Vorgänger, Sandro und Fra Filippo. Wo er seiner Flüchtigkeit nicht nachgegeben und mit Studium und Nachdenken gemalt hat, übertraf er jeden seiner Zeitgenossen vornehmlich in der allgemeineren Anordnung und in der Form seiner Köpfe. Wie seine schon berührten Arbeiten in der Kappelle Brancacci darlegen, versuchte er in seinen schöneren Jahren, dem Masaccio die Feyer und Einheit seiner Anordnung abzugewinnen[1]); und in seinen besten Madonnenköpfen erreichte er eine Schönheit des Profiles, welcher wenige unter den neueren Malern gleichgekommen sind. Ich bezeichne hier das vortreffliche Tabernakel nächst sta Margherita zu Prato, dessen wunderbare Schönheit vielen Künstlern und Kunstfreunden erinnerlich seyn wird, und so viel andere seiner mehr beendigten Madonnen, deren zarteste und lieblichste im Besitze einer der edelsten Gönnerinnen der Kunst, der Gemahlin des Staatsministers Freyherrn von Humboldt.

Hingegen zeigte er in anderen Arbeiten, der Kappelle in der Minerva zu Rom, der Kappelle Strozzi in sta Maria novella zu Florenz, welche eines seiner späteren Werke ist; in einigen Tafeln, welche man in der öffentlichen Gallerie zu Florenz aufbewahrt, besonders der Anbetung der Könige in der scuola toscana, welche dort irrig dem Dom. Ghirlandajo beygelegt wird; in der Tafel der kön. Gallerie zu Copenhagen und in anderen häufigen Werken seines reiferen Alters, daß Geist und angeborener Schönheitssinn denjenigen, welcher seiner Fertigkeit ganz sich hingiebt und den erfrischenden Anregungen der Natur sich entzieht, doch nimmer gegen allmähliche Erlahmung seiner hervorbringenden Kräfte, gegen unvermerkt sich eindrängende Ungestalt verwahren könne. Denn man vermißt in diesen späteren Bildern eben sowohl das Vermögen einer geistreichen und völligen Auffassung der Aufgabe, worin eben Filippino in dem Hauptbilde der Kappelle Brancacci (Peter und Paulus vor Nero) den Zeitgenossen Raphaels den Weg gewiesen, als andererseits den feinen Formensinn seiner besseren Madonnen. Das eine hat einem verworrenen Anhäufen nicht selten müssiger Figuren Raum gegeben; das andere (doch mit Ausnahmen) einer widrigen Durchschnittsbildung, deren kurze Nasen mit aufgeblasenen

[1]) Die kleinen selten beachteten, doch gediegenen und beachtenswerthen Halbrunde im Inneren des Kirchleins s. Martino, Co. de buonuomini, Darstellungen der Werke der Barmherzigkeit, dürften von Filippino und leicht um etwas früher gemalt seyn, als seine Ergänzungen der Arbeit des Masaccio, weil sie, obwohl der Idee nach geringfügiger, doch in der Ausführung noch gründlicher durchgebildet sind. — Ich durchsuchte vergebens das Archiv der Stiftung; es enthielt nichts, als die Buchführung über Einnahmen und milde Spenden; doch ergiebt sich die Wahrscheinlichkeit der angedeuteten Vermuthung aus der Vergleichung dieser Gemälde mit jenen der Kappelle Brancacci.

Nüstern vielleicht aus einem späten Wiederaufsteigen der Eindrücke entstanden sind, welche die Gesichter des Sandro auf den Knaben und Jüngling bewirkt haben mögen.

In gewissem Sinne beschließt Filippino die Richtung und Schule, aus welcher seine Bildung hervorgegangen. Das Dramatische in dem Bestreben seines Lehrers war in ihm nur vorübergehend fruchtbar geworden; denn frühzeitig hatte er sich, zwar nicht, gleich der entgegengesetzten Schule, zur Auffassung mannichfaltiger Charaktere, doch auf ruhige Beschauung des einen Charakters weiblicher und kindlicher Anmuth eingeschränkt. Sein Schüler Rafaellino del Garbo, welcher nach kurzer Jugendblüthe Glück und Talent eingebüßt, neigte sich in seinen besten Tagen (z. B. in seinem Hauptbilde, im Kreuzschiffe der Kirche sto Spirito zu Florenz) zur Auffassungsart der umbrischen Schule, welche wir nachzuholen haben.

Wie Filippino und Sandro, so hatte auch Cosimo Roselli, wie wir uns erinnern, eben nur in der Frische seines Künstlerlebens das Außerordentliche geleistet, hingegen frühe alles ernstliche und freudige Studium aufgegeben und eine ganz handwerksmäßige Richtung angenommen. Indeß unterschied er sich von jenen, wie früher durch Eigenthümlichkeit der Anlage und des Wollens, so in späteren Jahren, theils durch ein entschiednerer Versiegen des Geistes, theils aber auch durch eine ihm ganz eigenthümliche, derbe Behandlung der Malerey a tempera, welche, abgesehn von der Armseeligkeit dessen, welcher sie betrieb, an sich selbst ihre technischen Vorzüge besitzen mochte. Diese verpflanzte er, voraussetzlich durch Schule, auf den Domenico Ghirlandajo, dessen Meister Vasari nicht kannte, oder doch verschwieg[1]); sicher malten Domenico, seine Brüder und sein Schwager Bastiano Mainardi sämmtlich in der pastoseren, in den Schatten kräftigeren Manier des Cosimo, welche sowohl von der Handhabung der Schule des Fra Filippo, als von der Malart der Schule des Verrocchio sich wesentlich unterscheidet, welche letzte wir gelegentlich der Bildner dieser Zeit wieder aufnehmen wollen. Aber auch in der Auffassung der Gesichtsformen und in der Behandlung des Gefältes verräth sich, besonders in den Arbeiten der Brüder des Domenico, überall, wo sie von ihrem sonst consequenten Naturalismus ein wenig nachlassen, ein gewisser Nachklang der Manieren des Cosimo, welcher nur aus der Nachwirkung von Jugendeindrücken zu erklären ist.

Gleich vielen anderen Männern von mäßigem Geiste, doch treuem und ernstlichem Streben, bewährt auch Domenico Ghirlandajo, daß man durch Festig-

---

[1]) Vas. vit. d'Alesso Baldovinetti, erwähnt, daß dieser Künstler dem Domenico die Handgriffe der Musivmalerey gezeigt habe; was Neueren Veranlassung gegeben, ihn aus der Schule des Alessio abzuleiten.

keit und Ausdauer des Willens auf die Länge glänzendere Gaben übertreffen und besiegen könne, wenn solche, wie es eintritt, mit Flüchtigkeit, oder Lässigkeit des Geistes verbunden sind. Sandro überwog ihn von Haus aus durch Feuer und Lebendigkeit, Filippino durch Geschmack und die Fähigkeit, das Allgemeine in seinen Aufgaben aufzufassen. Demungeachtet unterlagen beide nach einer kurzen Jugendblüthe den Zerstreuungen, welche vielleicht eben ihre mehrseitige Empfänglichkeit herbeyführte. Domenico hingegen trat leise und fast schüchtern auf, ging in einigen unläugbar steifen und wenig belebten Gemälden mehr darauf aus, gute Arbeit zu liefern, als durch glänzende Züge des Genius zu überraschen. Als er nun vielleicht eben durch sein redliches Streben gute Hoffnungen erweckte, und bald zu den größesten Unternehmungen seiner Zeit berufen ward, ging er mit raschen Schritten vorwärts, so daß von ihm gesagt werden kann, was nur selten gilt, daß seine Werke nach Maßgabe seines vorrückenden Lebensalters an Werth und Ausbildung gewinnen.

Gewiß gehören seine Arbeiten in der Kirche und in dem Kloster Ognisanti zu den früheren, obwohl schon in Ansehung ihrer hohen technischen Ausbildung schwerlich zu den frühesten, wie Vasari, der etwas älteren in der sixtinischen Kappelle vergessend, anzunehmen scheint. Der Heilige Hieronymus, welcher, als Vasari schrieb von der Wand abgenommen und an die Stelle nächst dem Chore versetzt worden, wo er noch immer zu suchen ist, zeigt auf dem Fichtenholze des Schreibtisches die Jahreszahl MCCCCLXXX. In diesem Gemälde, welches zu den ausgebildetsten Stillleben gehört, welche ich je gesehn, strebte Domenico offenbar deutschen Mustern nach, die überhaupt stark auf ihn eingewirkt und ihn angereizt haben, jenen vielseitigsten Wetteifer mit der Erscheinung der Dinge zu unternehmen, in welchem ihm das Außerordentliche geglückt ist, durch welchen er die Technik besonders der Malerey a fresco zu einer, wie schon Vasari zugab, nie übertroffenen Vollendung gebracht — ein Beyspiel für den Satz: daß die malerische Technik nicht durch Nachahmung vortrefflicher Kunstwerke, sondern eben nur durch Wetteifer mit der Erscheinung wirklicher Dinge entwickelt werde. — Doch sind in diesem Bilde, seiner Rundung ungeachtet, besonders im Fleische, gewisse kreidige Lichter, welche, wenn sie nicht etwa aus alten Wiederherstellungen zu erklären sind, beweisen dürften, daß Ghirlandajo auch in ganz technischen Dingen damals noch nicht auf der Höhe seiner Kunst war. Noch ungleich mehr Unbehülflichkeit verräth das Abendmahl im Refectorio des genannten Klosters, welches Domenico, wie die Zahl unter der Figur des Judas anzeigt, in demselben Jahre 1480. beendigt hat. Da ein so umfassendes Werk Zeit erfoderte, so wird anzunehmen seyn, daß solches früher, als jener glücklicher beendigte Hieronymus, gemalt und vielleicht schon

in dem vorangehenden Jahre begonnen sey. In diesem Gemälde hielt sich Domenico an die alte, aus Bildwerken entlehnte Anordnung der florentinischen Schule; doch rauscht eine leise, durch die bekanntesten Worte Christi veranlaßte Bewegung über die Versammlung hin, welche ein ganz erfreuliches Formenspiel hervorruft. In der Mitte des Bildes befindet sich ein Tragstein, welcher dem Gewölbe der Decke zum Ansatze dient und in halber Höhe zwey Halbrundungen hervorbringt; diese benutzte der Künstler, den Hintergrund in zwey einwärts laufende Gewölbe abzutheilen, in deren Grunde zwey Fensteröffnungen, durch welche ein heiterer Himmel und trefflich behandelte Stechpalmen und Orangenbäume hervorblicken. Die Charaktere der Apostel sind, obwohl wahr, doch etwas derb, im Judas indeß der Ausdruck der Verlegenheit, das unwillkührliche Erschlaffen der Züge des Gesichtes ganz unübertrefflich. Den Kopf des Heilands hat der Künstler entweder offengelassen, oder ihn verfehlt; denn der gegenwärtig vorhandene ist von einem neueren Manieristen flach und verblasen hineingemalt worden.

Obwohl nun die Beywerke hier durchhin mit einer seltenen Meisterschaft behandelt sind, so blieb doch in wesentlicheren Dingen dem Künstler gar Manches nachzuholen, vornehmlich in der Handhabung der Gestalt, in der freyen Bewegung der Figuren, aber auch in der Mischung und in dem Auftrag der Lichter in den Fleischpartieen. Wie rasch unser Meister auch über diese Schwierigkeit hinausgegangen sey, lehren seine Frescogemälde in der Kappelle Sassetti der florentinischen Kirche sta Trinità. Unter den Bildnissen der Stifter zu beiden Seiten des Altares liest man auf einer malerisch nachgeahmten Marmorfläche: A. D. M. CCCC. LXXXV. = XV. DECEMBRIS., woraus erhellt, daß diese Arbeit etwa um fünf Jahre neuer sey, als die oben beschriebenen. Die drey Seitenwände und die Decke der Kappelle sind hier durchaus und in verschiedenen Abtheilungen bemalt; in den Feldern des Kreuzgewölbes Sibyllen, an den Wänden Wunder und Ereignisse aus dem Leben und Hinscheiden des Hl. Franz. Diese letzten verdienen mehr Aufmerksamkeit, als jene lässiger behandelte Deckenverzierung.

Zur Rechten des Eintretenden begegnet dem Blicke sogleich der Tod des Hl. Franz, das Meisterstück dieser Kappelle und, wenn ich nicht irre, überhaupt das gelungenste *historische* Bild des Ghirlandajo. Den Hauptentwurf entlehnte der Künstler allerdings aus älteren Darstellungen dieses Momentes, welcher in der Malerey des neueren Mittelalters häufig wiederkehrt und daher frühe einen bestimmten Aufdruck empfangen hat. Doch in der Ausbildung der leichten Andeutungen jener älteren Kunstgebilde zeigte er, wie man es auf vorgerückten Kunststufen mit Solchem zu halten habe, welches in Bezug auf An-

ordnung und Auffassung wenig, in Bezug auf Ausführung Alles zu wünschen übrig läßt. Denn, obwohl er sich strenge an den herkömmlichen Entwurf hielt, in einzelnen Figuren sogar gewisse Erweiterungen der Mundwinkel beybehielt, welche den älteren Malern behülflich waren, Stärke des Affectes auszudrücken; so verglich er doch jeden einzelnen Theil mit den Erscheinungen des wirklichen Lebens, ließ keine der Eigenthümlichkeiten des mönchischen, keinen der kirchlichen Gebräuche unbeachtet, nutzte die naive Unbehülflichkeit jugendlicher Novizen, die Lichtspiele der Kerzen, die Intension des Ausdruckes in den Köpfen älterer Mönche, die breiten Faltenmassen der malerischen Bekleidung der Söhne des Hl. Franz und Alles, was der Gegenstand nur immer herbeyführte, oder zuließ, seine Darstellung so anziehend und befriedigend zu machen, als die Umstände nur gestatteten. Diese so wohlgelungene und, in Bezug auf ihren Gegenstand, unübertroffene Darstellung ist die einzige, in welcher Domenico die Charakteristik des einzelnen Seyns den Foderungen seiner Aufgabe untergeordnet hat. Selbst in solchen Bildern derselben Kappelle, deren Aufgabe (wie jenes Wunder über dem Altare) die Aufforderung einschloß, die Handlung hervorzuheben, kehrte er zu seiner üblichen Ruhe und Stille zurück.

Indeß sollte Domenico in der Darstellung wirklichen Seyns, in dem Reize der malerischen Behandlung eine noch höhere Stufe erreichen, wie die Chorkappelle in sta Maria novella, zu Florenz, bezeugt, welche nicht, wie Vasari und nach ihm Baldinucci mit gewohnter Flüchtigkeit angiebt, im Jahre 1485., sondern wieder um fünf Jahre später gemalt worden, als jene andere Kappelle. Denn in einem dieser Gemälde ist folgende Aufschrift angebracht:

A. D. M CCCC LXXXX QVO PVLCHERRIMA CIVITAS OPIBVS VICTORIIS ARTIBVS AEDIFICIISQVE NOBILIS COPIA SALVBRITATE PACE PERFRVEBATVR.

Allerdings ist die vorletzte Ziffer der Jahreszahl etwas verletzt; doch liest man sie in der Nähe vollkommen, wie man denn auch von unten her wenigstens den ihr zukommenden Raum ganz deutlich wahrnimmt; zudem findet sie sich in einer sehr alten Copie der betreffenden Gemälde in der Sacristey der Kirche; obwohl der neueste Commentator des Vasari in seiner Schlußbemerkung zum Leben des Domenico Ghirlandajo behauptet, daß Vasari's Angabe nach eben jener Copie in: 1480. zu berichtigen sey, was indeß ein Schreib- oder Druckfehler seyn könnte, da er an dieser Stelle sich römischer Ziffern bedient, deren letzte vielleicht nur zufällig ausgelassen worden.

Jene Inschrift ist indeß nicht bloß der Zeitbestimmung willen wichtig, vielmehr besonders, weil sie uns jenes Vollgefühl bürgerlicher Größe und Wohlfarth beurkundet, welches so wesentlich mitgewürkt, die florentinische Malerey

der Epoche, welche uns beschäftigt, auf Beobachtung und Nachbildung des Umgebenden und Gegenwärtigen hinzuleiten. Sie lehrt, daß auch der Patriotismus, also nicht einzig jenes, der aufstrebenden Kunst stets eigenthümliche, Verlangen nach allseitiger Durchdringung der Form und Erscheinung, die Maler jener Zeit veranlaßte in ihren umfassenderen Arbeiten die Vorgründe durch Bildnißfiguren, die Hintergründe durch städtische Ansichten zu schmücken. Man malte an solchen Stellen die Bildnisse großer Staatsmänner, Gelehrten, Künstler, auch anderer Menschen, welche durch Witz, Laune und selbst durch ihre Thorheit zu einer gewissen Gunst gelangt waren; man schilderte das häusliche und bürgerliche Leben seiner Zeit, den allmähligen Fortgang der Verschönerungen seiner Stadt und stiftete gelegentlich einer ziemlich kühlen Abfindung mit den bestehenden Gebräuchen der Kirche, sich selbst ein Gedächtniß ganz neuer und gewiß nicht so ganz verwerflicher Art. — Nachdem nun einmal bey den Florentinern die Religiosität der Gesinnung aus der herrschenden Kirche entflohen war und dem Sectengeiste (Savonarola) sich zugewendet hatte, war es sicher nur ein Gewinn, daß bey den malerischen Unternehmungen jener Zeit eine neue Begeisterung (die bürgerliche) die eingetretene Lücke erfüllte.

Die Malereyen der Chorkappelle in sta Maria novella erheben den selbstständigen Werth eben dieser Begeisterung, deren Entstehung wir schon bey Benozzo und in den Jugendwerken des Cosimo und Filippino, wahrgenommen haben, über alle vorkommende Zweifel. Freylich werden wir beym Anblick dieser merkwürdigen Arbeiten ausrufen müssen: wohl der Zeit, in deren Sitten so viel Unbefangenheit und Güte lag; wohl dem Orte, dessen häuslichen und städtischen Einrichtungen so viel Schönheit beywohnte, in welchem Putz, Bekleidung und übliches sich Stellen und Gehaben so viel malerischen Reiz besaß. Doch, würden die Künstler sich jemals haben für eine Gegenwart begeistern können, welche nicht, gleich jener, ihre Bildung großentheils den künstlerischen Bestrebungen der vorangegangenen Zeit verdankte? Und, wenn wir annehmen dürften, daß eben jene, dem höheren Mittelalter fremde Milde und Mäßigung der Sitte zum Theil durch den täglichen Eindruck guter Kunstwerke hervorgebracht worden, so würden wir der Kunst nicht eben vorzuwerfen haben, daß sie die Sitte, welche aus ihren Anregungen sich hervorgebildet, mit Lust gesehen und wiederabgespiegelt hat.

Die Malereyen, welche diese Abschweifung veranlaßten, erfüllen drey hohe und räumige Mauern, deren jede eine andere Geschichte umfasset. An der etwas dunkelen Fensterseite sind Ereignisse aus dem Leben der Hll. Domenico und Pietro Martire angebracht; in der Nähe besehen, sind diese Darstellungen lebendig und voll Handlung. Zur Rechten in vielen Abtheilungen, die herkömm-

lichen Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers, zur Linken aber das Leben der Madonna. Unter den Abtheilungen der letztbezeichneten Wand bildet die Geburt der Jungfrau ein besonders wohl vereinigtes Ganze, zugleich eine der anziehendsten Darstellungen des häuslichen Lebens damaliger Florentiner. Das Gemach ist ringsum mit wohlvergliedertem Holzwerke bekleidet; dieses giebt bis zum Getäfel der Decke einem Friise Raum, welcher den Genien des Donatello unter der einen Orgel des Domes frey nachgebildet ist. Die Wöchnerin liegt längs der Fensterwand in einem Halbdunkel, da das Licht durch die hochbelegenen kleinen Fenster über sie hin auf eine Gruppe in das Gemach eintretender Weiber fällt, welche nach bekannten Schönheiten der Stadt gemalt und gar sittig und wohl geschmückt sind. Diesem Bilde gegenüber, dessen geschlossene Lichtwirkung unübertrefflich gelungen ist, muß man dem Vasari beypflichten, wo er rundhin erklärt, daß Niemand in der Handhabung der Malerey a fresco dem Domenico Ghirlandajo gleichgekommen sey. Bewundernswürdig modelliren und verschmelzen sich hier die Lichter und Reflexe mit den nahen Halbtönen; unvergleichlich hielt der Meister hier in den hohen und vollen Lichtern den Localton fest, was diese späteren von seinen früheren Arbeiten unterscheidet, in denen, wie wir uns erinnern, die Lichter, obwohl an ihrer Stelle, doch kalt und kreidig angedeutet sind.

Das bezeichnete Mauergemälde enthält auch eine urkundliche Merkwürdigkeit, einige Namen, welche sich auf den Künstler zu beziehen scheinen. Denn in ungleicher Höhe und auf ganz verschiedenen Füllungen jener Wandbekleidung liest man: BIGHORDI. = GRILLANDAI. Der römische Herausgeber des Vasari, welcher seinerseits so viel beygetragen hat, das schöne, nur urkundlicher Berichtigungen bedürftige Buch durch Unausgemachtes, Halbwahres und Falsches zu überhäufen, meldet hingegen, daß man auf diesem Bilde Domenico Bigordi lese, worin er dem Ansehn nach dem Baldinucci gefolgt ist, welcher unseren Domenico, von Tommaso di Currado di Gordi ableitet[1]); was ich dahingestellt seyn lasse, da Baldinucci kein zuverlässiger Zeuge ist.

Die vormals zahlreichen Altartafeln unseres Malers sind in den neueren Zeiten durch Vernachlässigung und Verstreuung seltener geworden. Die Vorseite des Hauptaltares der Kirche sta Maria novella ist mit einigen Seitenstücken in die kön. Gallerie zu München gelangt; zwey andere Seitenstücke, so wie die

---

[1]) Archiv. dell' opera del Duomo di Siena libro E. 8. Delib. p. 12. a. t. und s. p. 13. — Anno Dni MCCCCLXXXXIII. Ind. XI. die XXIV. Aprilis — operarius ecclesie catthedralis civit. Senarum — — locavit Magistro Davit Thomasi Corradoffi de Florentia magro Mosaici etc. Es ist offenbar von dem Davide die Rede, welcher, nach Vasari, des Domenico Bruder war.

Rückseite, letzte, nach Angabe des Vasari, Arbeit seiner minder begabten Brüder David und Benedetto, in den Besitz S. M. des Königes von Preußen. Das ehemalige Altargemälde der abgetragenen Kirche s. Giusto gelangte in die kleine Kirche s. Giovannino detta la Calza, zu Florenz, am römischen Thore. Ein drittes Altargemälde, die Anbetung der Könige, befindet sich noch immer, obwohl stark gereinigt und erneut in der Kirche des Findelhauses, Orbatelli, zu Florenz. Dieses möchte vor seiner Wiederherstellung das vorzüglichste gewesen seyn, da sein Gegenstand dem Talente des Domenico mehr entspricht, als jene damals für Altargemälde hergebrachten Heiligenversammlungen. Sein derber und klarer Sinn für das Wirkliche vermochte nicht, sich der Zartheit der neuchristlichen Idee der Madonna so ganz, wie es begehrt wird, anzuschmiegen; seine Jungfrau, seine Heiligen sind daher, wohl gutartig und freundlich, erreichen indeß was den Ausdruck ihrer Idee betrifft, nicht einmal die Arbeiten seines Zeitgenossen Peter von Perugia. Selbst, was im Ghirlandajo Manier ist, eine gewisse Derbheit in den fleischigen und knorpeligen Gesichtsformen, widerstrebte jenem Ausdruck, den wir geneigt sind, in christlichen Heiligen vorauszusetzen.

Doch gelang es einem Maler seiner Schule, dem Bastiano Mainardi von san Gimignano, dem er, wie Vasari berichtet, seine Schwester zur Ehe gegeben, die Manier und den Naturalismus des Ghirlandajo mit einer zarteren Auffassung des Charakters christlicher Heiligung zu verschmelzen; wenn anders die Malereyen in der Kappelle der beata Fina der Pfarrkirche des Städtchens s. Gimignano von seiner Hand sind[1]), worüber das Archiv der Kirche vielleicht einmal Aufschluß geben wird. Daß Bastiano in diesem Orte zu Hause war, vermehrt die Wahrscheinlichkeit seines Antheils an jener Arbeit, welche unter allen Umständen die bekannteren Malereyen des Domenico hinsichtlich der Zierlichkeit ihrer beseelten Gesichtsbildungen weit übertreffen, der Rundung und des Auftrages ihnen nachstehn. Gegenüber, in der Kappelle des Hl. Johannes Baptista, giebt es eine Tafel von geringerem Verdienste, doch ähnlicher Manier, deren Aufschrift: hoc opus fieri fecit Juliana quondam Martini Cetii de sco Geminiano MCCCC. LXXXII.; wahrscheinlich ward jene Kappelle um dieselbe Zeit gemalt, was die Vermuthung abschneidet, daß solche ein zarteres Jugendwerk des Domenico sey, dessen Eigenthümlichkeit, wie wir oben gesehn, schon im Jahre 1480 sich vollständig ausgesprochen hatte.

---

[1]) Vasari vita di Dom. Ghirlandajo Ed. c. p. 464. Stette seco -- a imparare Bastiano Mainardi da s. Gim. il quale in fresco era divenuto molto pratico maestro; — per il che andando con Domenico a. s. Gimignano dipinsero in compagnia la cappella di s. Fina, la quale é cosa bella.

Herr Johann Metzger zu Florenz, dessen Verdienste als Kupferstecher und ausgezeichneter Kenner und Wiederhersteller alter Gemälde bereits erwähnt worden, besaß vor Jahren eine Folge kleiner Gemälde mit Darstellungen aus der Legende der Hll. Erzengel, wahrscheinlich vormals die Staffel des erwähnten Altarbildes der Kirche s. Giovannino detta la Calza, in denen jene Feinheit der Bildung sich wiederholte, welche ich dem Bastiano beyzumessen geneigt bin, ohne deßhalb der Entscheidung vorzugreifen, welche voraussetzlich nach urkundlichen Gründen geschehen muß.

Domenico Ghirlandajo, dessen Schule ich nicht weiter verfolge, da Granaccio und Ridolfo Ghirlandaj bereits von einer neuen und entgegengesetzten Richtung fortgerissen wurden, starb, nach einer Angabe des Vasari, welche hier schon Glauben verdient, im Jahre 1493. überlebte also sein größestes Werk nur um wenig Jahre. Indeß hätte ich nunmehr, bevor wir uns nach Perugia und den nahebelegenen umbrischen Städten zurückwenden, eine dritte Verzweigung der florentinischen Malerschulen nachzuholen, welche mit jenen anderen wenig zu schaffen hat, da sie unmittelbar aus den Bestrebungen der Bildner hervorgegangen ist.

Diese hatten wir gegen die Mitte des Jahrhundertes und an der Stelle verlassen, wo, nach dem Vorgange des Ghiberti und Donato, Luca della Robbia, das entschiedenste Bildnertalent der neueren Kunstgeschichte, seine Laufbahn beginnt; dessen treffliche Arbeiten in Marmor und Erz zufällig, meist an dunkelen und ungelegenen Orten aufgestellt und daher vielleicht im Ganzen weniger gewürdigt worden sind, als sie verdienen.

Seine künstlerische Laufbahn ist mit dem Gange der inneren Verschönerungen des florentinischen Domes eng verbunden, daher die Hauptquelle seiner Künstlergeschichte ein altes Buch des Archives der Domverwaltung, in welchem während der Jahre 1438. bis 1475. alle, oder doch alle wichtigeren Aufträge und Verbindlichkeiten aufgezeichnet wurden, welche diese Behörde dazumal mit Künstlern eingegangen ist. Glückliche Zeiten, in welchen solche Verhältnisse sich in dem Maße häuften, daß man ihnen eigene und abgesonderte Bücher eröffnen mußte! Eine solche Pflege — entgegenkommendes Vertrauen, unausgesetzte Anfoderungen an das Talent, Nachsicht mit den Launen des Genius, unerbittliche Hintansetzung unheilbarer Unfähigkeit — mußte die Kunst so rasch und unaufhaltsam der Höhe entgegenführen, welche sie zu Anfang des sechzehnten Jahrhundertes erreicht hat[1]).

[1]) Osservat. Fior. VI. p. 86. giebt aus einem Buche des Archivs der, Riform. di Firenze, folgenden öffentlichen Beschluß: Sapendosi quanto importi, dar cuore a chi operando con industria per mero parto d'intelletto cerca a lasciar di se onoratissimo

Eine seiner schönsten Arbeiten für jenes Gebäude, die Füllungen inmitten der Tragsteine unter der Orgel zur Linken der mittleren Hauptkappelle, dürfte er vor dem Jahre 1438. übernommen haben, da dieses großen und wichtigen Werkes in gedachtem Buche eben so wenig erwähnt wird, als der Genien des Donatello unter der Orgel zur Rechten. Vasari machte der Arbeit des Luca della Robbia den Vorwurf, daß sie in ihrer hohen Stellung verschwinde, weil sie mit zu großem Fleiße beendigt sey, lobt hingegen die gegenüberstehende des Donatello. Vasari verfiel an dieser Stelle sowohl theoretisch, als besonders historisch in einen unumgänglich aufzuklärenden Irrthum. Luca mochte Proben angestellt und wahrgenommen haben, daß seine Arbeit in so großer Höhe dem Blicke verloren gehe. Denn es sind nur die beiden Stücke mit den Sängern so zierlich ausgeführt, als Vasari angiebt; hingegen die Posaunenbläser und tanzenden Knaben und Mädchen in den vier breiteren Stücken, zwar in gleichem Geschmacke und mit großem Geiste entworfen, doch kaum aus dem Groben hervorgearbeitet. Es lag demnach an der Dunkelheit des Ortes ihrer Aufstellung, daß sie nicht zu sehen waren. Entfernt stehende Bildnereyen fodern vor Allem scharfe Beleuchtung und diese wäre dem Hochrelief unseres Luca günstiger gewesen, als den flachen Verkrüppelungen des Donato, dessen Behandlung des Rilievo allerdings sehr wunderlich, doch keinesweges so lobenswerth ist, als Vasari glaubte, oder anzunehmen vorgiebt. In neueren Zeiten hat man von beiden Orgeln einen Theil dieser Füllungen abgenommen und in einem Gemache der Domverwaltung aufgestellt, wo sie allerdings näher vor Augen lagen, doch ebenfalls schlecht beleuchtet waren; sie befinden sich gegenwärtig mit anderen bildnerischen Denkmalen desselben Gebäudes in der öffentlichen Gallerie der Uffizj, da vor einiger Zeit zur Sprache gekommen war, die dortige Sammlung bildnerischer Merkwürdigkeiten mittler und neuerer Zeiten zu vervollständigen.

Der ungünstigen Beleuchtung ungeachtet fiel das eine der gedachten Bildwerke, (Chorsänger in kurzer, aufgeschürzter Tunica mit unbedeckten Füßen) dem trefflichen Kenner griechischer Alterthümer, Freyherrn von Stakelberg, als ich ihn vor Jahren an die Stelle begleitete, alsobald als ein Meisterstück in die Augen, dem er nach längerer Betrachtung das Lob ertheilte, in der Behandlung des Hochreliefs (im Style) Alles zu übertreffen, was er im Verlaufe seines der Kunst gewidmeten Lebens an modernen Bildnerarbeiten gesehn. Allein, auch von der glücklichen Anordnung und von der kunstreichen Höhlung der vorstehenden Figuren abgesehn, besitzt dieses Werk den Vorzug eines unbefangenen,

---

nome e fama alla patria per mezzo di fatture rare, di vuole, che largamente se ne ricompensin quelli che già sono stati eletti a far pompa del loro talento e sapere, intorno alle statue d'Orsanmichele.

bequemen Geschehens, der allerdings den Kunstwerken jener Zeit nur selten zu fehlen pflegt. Uebrigens läßt sich einwenden, daß der Künstler die Profile der Köpfe etwas scharfkantig gehalten, was wahrscheinlich der Wirkung und größeren Deutlichkeit willen geschehen ist, da seine übrigen Arbeiten darlegen, daß er hierin nicht etwa von einer angenommenen Gewöhnung sich hinreißen lassen.

Auf diese Arbeit dürfte, nach oben ausgeführten Gründen, eine kaum zu Hälfte vollendete Altarbekleidung von Marmor folgen, welche ich in dem Wachsbehältniß des Domes entdeckte, wohin ich dem Sacristan zufällig gefolgt war. Sie wurde bald darauf hervorgezogen und ist gegenwärtig nebst den Ueberresten eines Grabmales von Benedetto da Rovezzano, zugleich mit obigen Orgelverzierungen, in die öffentliche Gallerie gelangt. Ich erlebte die Befriedigung meines Kennergefühles, die Vermuthung, sie mögen unvollendete Arbeiten des Luca seyn, wenige Wochen nach ihrer Entdeckung durch eine Urkunde bestätiget zu sehn, welche ich beylege[1]).

In dem einen dieser beiden Seitenstücke des beabsichteten Antimensii (das Mittelstück fehlt) hat Luca die Befreyung Petri aus dem Kerker dargestellt, in zwey Handlungen, deren eine, die Erscheinung des Engels im Kerker, flach gehalten ist, die andere, Petrus mit dem Engel schon außerhalb des Kerkers und besorglich auf die schlafenden Wächter zurückblickend, stark hervorsteht. Das zweyte enthält die Kreuzigung Petri, worin der Heilige nach uraltem, etwas steifen Entwurfe dargestellt, das Ganze indeß durch gewandten Gebrauch der Stellungen der Schergen und einiger Soldaten wohlgefällig belebt ist.

War es nun Abneigung gegen den Gegenstand, welcher seiner Sinnesart, bey so lebhaftem Gefühl für jugendliche Anmuth, als er in jenen Sängern und Tänzerinnen dargelegt hatte, nicht ganz behagen mochte; oder nur Ueberdruß an den technischen Schwierigkeiten des Meißels, denen man erst in den neuesten Zeiten ganz beygekommen; so ist doch so viel gewiß, daß unser Künstler späterhin sowohl diese Arbeit, aus dem Stillschweigen jenes Buches zu urtheilen, mit Genehmigung der Domverwaltung aufgegeben, als auch überhaupt von Ausführungen in Marmor sich zurückgezogen hat. Er wendete sich schon damals (wenn dem Vasari hier zu trauen ist, des leichteren und schnelleren Gewinnens willen) zu jenen halberhobenen Werken in gebrannter und schön überglaseter Erde, welche dem Ansehn nach von ihm selbst erfunden, oder doch ausgebildet worden. Gewiß entdeckte ich nirgend ältere Arbeiten dieser Art; wohingegen eine Verstiftung des mehrgedachten Buches[2]) außer Zweifel setzt, daß er diesen Stoff schon im October des Jahres 1446. gänzlich bemeisterte. In dieser Urkunde nemlich übernimmt Luca die Ausführung eines der ausgedehnte-

[1]) S. Belege, IV. 1. — [2]) S. Belege. IV. 2.

sten unter den vorhandenen Werken dieser Kunstart, der Himmelfahrt Christi über dem Thore der Sacristey des Domes.

Indeß war zu Anfang desselben Jahres 1446[1]. zur Sprache gekommen, daß Donato, welcher, wie wir uns erinnern mit Güssen nicht hinlänglich umzugehn wußte, die seit dem Jahre 1417. übernommene Verpflichtung, die Thore der gedoppelten Sacristey des Domes in Erz zu gießen, bis dahin nicht erfüllt habe; weßhalb man ihm das eine dieser Thore entzog und solches dem Luca della Robbia in Gemeinschaft mit Michelozzo di Bartolomeo und Maso di Bartolommeo übertrug. Auch diese Arbeit ging nur langsam vorwärts; denn erst im Jahre 1461. ward, mit Genehmigung des Luca und Michelozzo (Maso war bereits gestorben) die Zusammensetzung, Reinigung und Nachbesserung der beiden bis dahin vollendeten Seiten einem wenig bekannten Giovanni di Bartolommeo übergeben[2]. Als darauf im Jahre 1464. August 20., diese Arbeit bereits beendigt, doch an der inneren Seite der Thorflügel noch gar nichts geschehen, Maso todt und Michelozzo abwesend war, verstiftete die Domverwaltung die noch übrige Arbeit, nemlich die Rückseite, dem Luca allein[3].

Aus der schönen Arbeit an dieser Rückseite werden wir auf Solches schließen müssen, was an der Vorseite des Thores unserem Meister beyzumessen sey, welcher nicht, wie man seit Vasari wiederholt, die ganze Thüre, sondern, wie beygelegte Verhandlungen zeigen, daran nur einzelne Theile gemacht haben konnte. In der That entsprechen die Köpfe, welche abwechselnd, charakteristisch und schön sind, dem Talent und der Manier des Luca bey weitem mehr, als die Figuren in den Füllungen, welche, da sie von besserem Style, aber einfacher behandelt sind, als die Bildnerarbeiten des Michelozzo, dem sonst unbekannten Bildner Maso di Bartolommeo zufallen dürften. Den Michelozzo, dem man mittlerweile eine andere ganz handwerksmäßige Bronzearbeit verstiftete[4], möchte man nur des Gusses willen hinzugezogen haben, dessen Luca gewiß nicht sehr mächtig war, da die Reinigung und Löthung des Werkes mit seiner Genehmigung einem dritten, dem Giovanni di Bartolommeo übertragen ward. Diese Umstände waren dem Vasari sämmtlich entgangen, weßhalb er sich für aufgefordert hielt, die reinliche Beendigung dieses Werkes, deren Verdienst er fälschlich dem Luca beymaß, aus dessen angenommener Vorschule bey einem Goldarbeiter zu erklären[5], welcher vielleicht einmal der Zeit nach mit der

[1] Bel. IV. 3. — [2] S. Belege IV. 4. — [3] Belege IV. 5. — [4] S. Belege III. — [5] Vasari, vita di Luca d. R. (Ed. c. p. 264.) — E tutto questo lavoro é tanto pulito e netto, che é una maraviglia e fa conoscere, che molto giovò a Luca essere stato orefice. — Der Goldschmidt, bey dem Luca gelernt haben soll, heißt: Lionardo di Ser Giovanni.

Jugend des Luca zusammenfällt, deren wahrer Zeitpunct dem Vasari, wie schon erinnert worden, ebenfalls unbekannt war.

Da Vasari überhaupt von unserem Künstler wenig sichere und begründete Kunde besaß, so möchte es nicht so ganz ausgemacht seyn, ob einige halberhobene Arbeiten von mäßiger Güte am Fußgestelle des Thurmes der florentinischen Domkirche wirklich dessen Jugendarbeiten sind, wie jener Schriftsteller behauptet. Vielleicht gehören sie dem Maso di Bartolommeo, da sie in manchen Dingen mehr mit den Füllungen an der Vorseite des Thores der Sacristey, als mit den bekannteren Arbeiten des della Robbia übereinzustimmen scheinen.

Indeß hatte Luca, wie ich schon angedeutet habe, frühe von der Bearbeitung des Marmors und Erzes sich zu jenen eigenthümlichen Arbeiten in Erde gewendet, welche in Toscana, wo sie häufig vorkommen, den generellen Namen: terre della Robbia, erhalten haben. An den Thürstücken der beiden Sacristeygemächer des florentinischen Domes besitzen wir Probestücke der Art, wie Luca solche Erden selbst behandelte; indeß dürfte es schwer seyn, von dem Charakter dieser beiden nicht ausgezeichneten Arbeiten auf Solches zu schließen, so unter den vorkommenden gebrannten und verglaseten Erden das Werk seiner Hände sey, da der Schmelz unumgänglich den Aufdruck der Originalität verwischen mußte. Der Erfindung nach möchten die schönen Runde mit einzelnen allegorischen Figuren im Hofe der Villa der berühmten Sängerin Catalani (sonst Panciatici auf dem Wege nach Bologna, etwa eine Miglie von dem florentinischen Thore s. Gallo) unserem Luca angehören, da sie lebhaft an die hocherhobenen Arbeiten unter der Orgel erinnern. Andere gebrannte Erden [1]) nähern sich seiner Weise mehr und minder. Ich erinnere hier, daß man in Florenz dafür hält, daß Luca in solchen Kunstarbeiten keine buntfarbige Gründe ange-

[1]) Nach Vasari machte er selbst die Madonna mit einigen Engeln über der Thüre von s. Piero Buonconsiglio, am alten Markte zu Florenz. Ich glaube, daß er richtig gesehn, weil Auffassung und Behandlung den Arbeiten des Luca und überhaupt der älteren, schlankeren Manier verwandt ist. Im palazzo vecchio, sala de' Giglj, sind zwey Madonnen, die eine in ganzer Figur die schönere. — In der co. della misericordia, das Altarblatt mit trefflichem Gradino; wohl etwas neuer als Luca. — Im Hause Mozzi, Cherubköpfe, wohl Bruchstücke, auch andere neuere gebrannte Erden — bey Sre Antonio Capacci, drey verschiedene Stücke, welche jedoch einer neueren Epoche anzugehören das Ansehn haben. — In sti Apostoli die Kappelle Acciajuoli, links vom Hauptaltar. — Auch die Arbeiten am Gewölbe der Kappelle s. Jacopo der Kirche s. Miniato a Monte, welche Vasari besonders bewunderte, so wie andere in der Kappelle der Pazzi im großen Kreuzgange des Klosters sta Croce sind, wie die übrigen zu Florenz vorhandenen, sämmtlich noch in gutem Stande. — In sta Maria nuova, zu Florenz, in der Kappelle s. Ansano auf dem Wege nach Fiesole und an unzähligen Orten finden sich ältere und neuere Arbeiten dieser Art.

bracht habe; eine Meinung, welche durch oben berührte Verstiftung des Thürstückes der zweyten Sacristey des Domes (S. Belege) hinreichend wiederlegt wird. Die späteren Arbeiten dieser Art, welche bis um das Jahr 1530. nicht selten mit den seinigen wetteifern, unterscheiden sich durch den Aufdruck der fortschreitenden Zeit und bisweilen selbst durch ihre Manier und Auffassung[1]).

Ein Bildner dieser Zeit, der ohne Angabe des väterlichen Namens auf seinem Hauptwerke, der reich verzierten Vorseite der Brüderschaft des Hl. Bernardino zu Perugia, nach den Worten: Augusta Perusia MCCCCLXII. sein Werk mit opus Augustini Florentini lapicidae, bezeichnet hat, gilt neueren Schriftstellern nach der Angabe des Vasari für einen nachgelassenen Bruder des Luca della Robbia. Indeß lehren die Urkunden, daß Augustin von ganz anderen Personen abstammte, als Luca della Robbia. Der Vater des letzten hieß, Simon, der Großvater, Marco; jener hingegen trägt in einem Zahlungsbefehle des öffentlichen Archives zu Perugia den Namen: magister Agustinus Antonii de Florentia[2]), was schon Mariotti befremdete[3]). Auf einem Blatte des mehr-

[1]) Von Andrea (nach Vasari, der in seiner Kindheit ihn gesehn und sprechen gehört, wäre er der Neffe des Luca) sind die hübschen Wickelkinder im Porticus des Findelhauses und die Figuren der loggia di S. Paolo, beide zu Florenz. Von ihm selbst (wenn er erst im Jahre 1528. gestorben ist) oder von seinem Sohne Luca, welcher nach Vasari ebenfalls in diesen Arbeiten seine Stärke besaß, könnten einige Arbeiten beschafft seyn, deren eine, zu Fiesole, in der Kappelle des Seminarii, Madonna, Engel, welche sie krönen vier Hll. mit der Aufschrift: Gulielmus de Folchis eps Fesulanus fieri fecit anno dni MDXX.; die andere zu Florenz, Madonna dell' assunta, in capo della via dell' Ariento mit dem Jahre M. D. XXII.; die dritte, in einem Gärtchen hinter dem Chore der Karmeliterkirche zu Flor. mit den Worten: Questa fece fare Agniolo di Bonajuto Dini Co. Ser Agli per rimedio dell' anima sua e de la sua donna. anno. MDXXVIII. — In diesen späten Arbeiten erhält sich noch immer ein gewisser Aufdruck des Geschmackes ihres ursprünglichen Stifters. Hingegen meldet sich in zween der größten Unternehmungen dieser Art, dem sinnreichen Friise des Porticus der medizeischen Villa Poggio a Cajano und in dem etwas späteren am Spital del Ceppo zu Pistoja ein ganz verschiedener Geschmack und Geist. — Auf dem Wege von Florenz nach Arezzo sieht man zu Monte Varchi, an der Vorseite der Kirche s. Lorenzo, einen langen Friis, die Ankunft der Reliquie des Heiligen, in gebrannter Erde ausgeführt. Dieses große Stück ist nur ein Ueberrest; denn vor nicht gar langer Zeit bekleidete die ganze Vorseite der Kirche eine zusammenhängende Verflechtung architectonischer und bildnerischer Verzierungen dieser Kunstart. Auch in dem nahen s. Giovanni di Valdarno, der angeblichen Vaterstadt des Masaccio, befindet sich an der Kirche sta Maria delle Grazie unter einem gothischen Bogen die räumige Darstellung der Aufnahme der Jungfrau in den Himmel. — [2]) S. Belege V. 1. — [3]) Mariotti, Lett. Per. (Ed. 1788. p. 99.) Ungeachtet seiner an dieser St. hingeworfenen Zweifel, nennt er den Augustin p. 96. und an anderen Stellen, doch immer, Della Robbia.

gedachten Conceptbuches der Notare der florentinischen Domverwaltung wird auch sein Großvater genannt[1]); er hieß nicht Marco, sondern Ducco, wahrscheinlich Duccio. Die florentinische Domverwaltung verstiftete ihm im Jahre 1463. einen Coloß, damit irgend einen hochbelegenen Theil der Kirche zu verzieren. Die Identität der Person dieses Ghostino d'Antonio di Ducco und jenes Florentiners Augustinus Antonii, in dem Archive zu Perugia ist durchaus nicht in Zweifel zu ziehn. Einmal waren die geschickteren florentinischen Bildhauer in jener Zeit nicht so häufig, daß man willkührlich voraussetzen könnte, Namen und Vatersnamen haben sich eben damals in zwey verschiedenen Personen wiederholt; ferner verschwindet unser Augustin, kurz nach Beendigung der Vorseite des Kirchleins s. Bernardino[2]) für einige Zeit aus den Kunstverhandlungen der peruginischen Archive, konnte demnach eben damals zu Florenz anwesend seyn; endlich scheint selbst der Coloß, den man ihm zu Florenz aufgetragen, einen rüstigen, muthvollen Arbeiter vorauszusetzen, gleich jenem Augustin, welcher zu Perugia die Vorseite der Kirche s. Bernardino mit unzähligen Figuren überdeckt hatte.

Diese letzten stehen übrigens sowohl in der Auffassung, als in der Ausführung jenen Meisterstücken des Luca so weit nach, daß wir kaum annehmen können, daß Augustin jenen zum Vorbilde gewählt, oder von ihm gelernt habe. Vielmehr möchte ich aus der flachen Haltung und aus den Verschobenheiten dieser Arbeiten schließen, daß er den Donatello, besonders seine Genien an der zweyten Orgel des florentinischen Domes, hierin zum Muster genommen; obwohl er übrigens seine Arbeiten zierlicher und anmuthiger beendigt hat, als jener. — In einem kleinen, zur Kappelle eingerichteten Gemache der florentinischen Kunstschule, befindet sich ein flacherhobenes Marmorbild der Madonna mit Engeln, welches jenen Arbeiten zu Perugia gleicht und wahrscheinlich von demselben Meister ist.

Damals und um wenige Jahrzehende später blüheten, in Folge der Nachfrage, welche vornehmlich durch Familiendenkmale, seltener durch andere und wichtigere Arbeiten hervorgerufen ward, zu Florenz viele Bildner von ausgezeichneter Geschicklichkeit in der Behandlung des Marmors, denen häufig ein naives und lebenvolles Bildniß, oder ein allerliebster Friis von kleineren Figuren, oder Füllungen an Kanzeln und ähnliche Arbeiten, unübertrefflich gelangen, welche indeß im Ganzen unfähig waren, größere Figuren auszuführen, oder auch nur ihre Denkmale in sich selbst, oder in ihrem Verhältniß zu sie umgebenden Dingen in ein gewisses Gleichmaß zu bringen. Solche Männer von schönem Talent, doch zu handwerksmäßiger Richtung waren Antonio Rossel-

[1]) S. Belege V. 2. — [2]) S. Belege V. 3.

lini, Mino da Fiesole, von welchem eines der schönsten modernen Bildnisse im Dome gedachter Stadt[1]), Desiderio da Settignano, Giuliano[2]) und Benedetto da Majano, Benedetto da Rovezzano, welcher letzte indeß schon zu den Cinquecentisten zu zählen ist. Wenden wir uns von ihnen ab und rückwärts zu einigen Zeitgenossen des Luca della Robbia, welche, ohne diesem im Geschmack und Geiste gleich zu kommen, dennoch durch eine, nur ihnen eigenthümliche Verbreitung des Talentes, besonders durch Uebertragung bildnerischer Bestrebungen auf die Malerey, wunderbar mitgewirkt haben, deren gänzliche Entfaltung zu beschleunigen.

Unwichtiger ist in dieser Beziehung Antonio del Pollajuolo, ein geschickter Bronzearbeiter, welcher indeß in der Auffassung bildnerischer Aufgaben nirgend das Mittelmäßige überschritten hat, in der Auffassung malerischer vielen seinen Zeitgenossen nachsteht. Seine Grabschrift in s. Piero in Vinculis zu Rom meldet, daß er 1498. zwey und siebenzig Jahre alt gestorben sey[3]); seine Laufbahn beginnt mithin um die Mitte des Jahrhundertes, weßhalb er nicht wohl vom Vater des Lorenzo Ghiberti, welcher letzte schon um das Jahr 1400. ein ausgebildeter Künstler war, das Goldschmidhandwerk erlernt haben konnte, wie Vasari, jener ihm bekannten Inschrift uneingedenk, angegeben hat[4]). Noch weniger konnte er dessen Sohn, den Lorenzo Ghiberti, bey seinem größesten Werke, der mittleren Thüre der Taufkirche unterstützt haben[5]), wenn diese Angabe des Vasari nicht etwa auf die Nachhülfe zu beziehen ist, welche Bonachorso, der Sohn oder Enkel des Lorenzo, den Blattverzierungen der Einfassung[6]) soll gegeben haben. Dieser möchte dann, wenn wir annehmen wollten, Vasari stütze sich nicht auf Vermuthungen, sondern auf undeutliche Erinnerungen, der wirkliche Meister des Antonio gewesen seyn, oder doch gewesen seyn können, wenn jene Wachtel an der Einfassung der mittleren Thüre der florentinischen Tauf-

---

[1]) Rechts vom Chore, unter dem Sarcophage, welcher auf Consolen angebracht ist, worauf: Leonardus Salutatus etc. — in der Höhe MCCCC. LXVI. die Büste dieses Bischofs auf einem eigenen Tragsteine, auf welchem: OPUS MINI.; eben wie gegenüber an dem sehenswerthen Altarstücke deff. Bildners. — [2]) S. Belege, VI. — [3]) ANTONIVS PVLLARIVS etc. — VIX. ANN. LXXII. OBIIT ANNO SAL. MIID. — [4]) V. vita d'Antonio Pollaj. Ed. c. p. 466. — (il padre) pose Antonio all' arte dello orefice con Bartoluccio Ghiberti etc. — [5]) Vas. vite, di Lor. Ghib. p. 284; d'Antonio Poll. p. 466. — [6]) Id. v. di Lor. Ghib. p. 285. Hebbe Lorenzo un figliuolo; chiamato Bonacorso, il quale finì di sua mano il fregio, e quell' ornamento rimaso imperfetto, con grandissima diligenza; quell' ornamento, dico, il quale é la più rara e maravigliosa cosa, che si possa veder di bronzo. — Ein Buch, welches diesem Bonacorso gehört hat und Zeichnungen und abgerissene Familien und Kunstnotizen enthält, schenkte dessen Sohn, Vettorio, dem Matteo Bartoli; es findet sich gegenwärtig: Magliabecch. Cl. XVII. palch. 7. Cod. 2.

kirche, deren Schönheit seit Vasari in den Kunstbüchern ein stehender Artikel ist, wirklich des Pollajuolo Arbeit wäre, was voraussetzlich nicht so leicht zu erweisen ist und nur auf populären Traditionen beruhen kann.

Ueberhaupt folgte Vasari in Bezug auf diesen Künstler verschiedentlich falschen Angaben oder irrigen Vermuthungen. Denn gleich zu Anfang des Verzeichnisses seiner Werke ertheilt er ihm die Statue des Hl. Johannes Baptista am silbernen Altare desselben Heiligen im Schatze der florentinischen Taufkirche, welche, wie schon Gori nach eigener Ansicht des betreffenden Archives berichtigte[1]), des Michelozzo di Bartholomeo und eben diejenige Arbeit ist, durch welche im Jahre 1452. die gedachte Altarbekleidung durchaus beendigt worden. Wenn wir dem Richa (das ist seinem Berichtgeber in Dingen dieses Archives, dem Senator Carlo Strozzi) folgen[2]), so ertheilte man freylich noch im Jahre 1477. sowohl dem Antonio del Pollajuolo, als dem Andrea del Verocchio den Auftrag, einige halberhobene Arbeiten nachzuliefern; doch dürften sich diese Data auf andere Kunstarbeiten beziehen und unter allen Umständen scheint Gori an dieser Stelle mehr Glauben zu verdienen, als die ungenauen, nicht selten falsch verstandenen Mittheilungen, mit welchen Richa sich zu begnügen pflegte.

Hingegen sind die Denkmale der Päbste Innocenz VIII. und Sixtus IV., gegenwärtig im Seitengange der Peterskirche zu Rom über einander aufgestellt, ganz ausgemachte Werke des Antonio, da seine, schon aufgeführte Grabschrift solche als den Stolz seines Lebens erwähnt. Gewiß sind sie gelungene Erzgüsse von nicht gemeinem Umfang, welche, der Anlage nach, ähnlichen Denkmalen dieser Zeit, sowohl im Architectonischen, als in der Allegorie, wie endlich in der naiven Behandlung ihrer Bildnisse im Ganzen gleichstehen.

---

[1]) Gori, mon. basil. Baptist. Florent. p. 8 (durch Druckfehler, 12.) „— in argentea tribuna — locatum est signum argenteum inauratum s. Joh. Bapt. altum fere ulnas duas. — Hoc simulacrum — perfecit postremus omnium artifex anno 1452. Michelozzus Bartholomei filius. — Errat Vasarius, qui hujusce sim. argentei — auctorem facit Ant. del Pollajuolo, quum revera ex regestis expensarum artis mercatorum constet, laudatum Michelozzum opificem nullo socio aut adjutore perfecisse.“ — [2]) Richa, Delle chiese di Fir. To. V. p. XXX. s. der Introduz. — avvegnachè ne' libri dell' arte io (?) vi trovi, che nel 1477. si paga a Bernardo di Bart. Cenni, ad Andrea del Verocchio ed ad Antonio di Jacopo del Pollajuolo per aver fatto le storie ne' quadri di rilievo al Dossale. — Diese Künstler hatten nach Gori in der That andere Kostbarkeiten für denselben Kirchenschatz gearbeitet, deren Bezahlung R. oder sein Berichtgeber mit den Reliefs am Altare verwechseln mochte. — Diejenigen welche Vasari dem Pollajuolo beylegt, das Gastmahl des Herodes, machten nach Gori: Antonio Salvi, und Francesco beide Söhne eines Giovanni, vielleicht desselben Gio., welcher (s. Belege IV. 5.) die Reinigung jener Thore der Sacristey im florent. Dome übernahm.

Indeß sind diese Arbeiten, obwohl seine gelungeneren, doch nicht eigentlich, was diesem Bildner eine allgemeinere Bedeutung giebt, welche wir in seinen an sich selbst ganz mittelmäßigen Malereyen, besonders jenem schon erwähnten Hl. Sebastian der Kappelle Pucci, am Vorhofe der Servitenkirche zu Florenz, aufsuchen müssen. Denn, indem er sein bildnerisches Streben nach durchgehendem Verständniß der organischen Formen auf seine Versuche in der Malerey übertrug, regte er, wie die Arbeiten seines Bruders in s. Miniato a Monte darlegen, in solchen Malern, die ihm aus irgend einem Grunde näher waren, das Verlangen an, auch in der Malerey zu mehrseitiger und gründlicher Kenntniß der organischen Formen zu gelangen, welches seine Kupferstiche, gegenwärtig große Seltenheiten, auch über seine unmittelbare Gegenwart hinaus verbreitet haben mögen.

Bey größerem Erfolge hatte die Lebensthätigkeit eines gleichzeitigen Bildners, des Andrea del Verocchio, oder, wie er in jenem Buche der Domverwaltung heißt: detto (genannt) Verocchio (wahres, richtiges Auge?), eine ganz gleiche Richtung genommen. Dieser Künstler, dessen Talent Vasari, nach seinem Vorurtheile für Leichtigkeit der Manier, viel zu tief setzt, hat allerdings nur in einzelnen Werken seinen Stoff ganz bemeistert, hingegen in solchen gelungeneren Arbeiten gezeigt, daß in ihm ein ganz ungemeiner Geist lebte, daß er nur daher nach eben jener strengeren und tieferen Begründung seiner Darstellung strebte, welche seinen Leistungen nicht selten ein kleinliches Ansehn giebt. Am meisten verunglückt ist wohl seine Arbeit an dem Grabmal des Cardinal Forteguerra in einer Kirche zu Pistoja; nemlich jenes häßliche Hochrelief in der Mitte von späteren Ergänzungen dieses Denkmales. Lobenswerther ist die Gruppe des ungläubigen Apostels Thomas, welcher die Wunde des Heilands betastet, in einer der Nischen, welche die florentinische Kirche Orsanmichele umgeben; doch auch hier entschwindet der Charakter dem Künstler unter dem Bestreben ihn ganz zu erschöpfen. In beiden Werken ist das Gewand sehr geschmacklos behandelt; vielleicht verleitete ihn sein Streben nach Gründlichkeit zu dem Gebrauche, seine Falten in nasser Leinwand und mit den Fingern vorzubereiten, deren Eindrücke sie noch zu verrathen das Ansehn haben. Indeß gelang es ihm wenigstens in einem seiner Werke, dem Brunnen im Hofe des alten Palastes zu Florenz, das Vortreffliche zu leisten.

Diese Brunnenverzierung, welche ursprünglich für die mediceische Villa zu Careggi beschafft worden, bestehet aus einem allerliebsten geflügelten Knaben, welcher einen jungen und kräftig-zappelnden Delphin unter dem Arme hält und an sich drückt, aus dessen Nüstern Wasser springt. Nichts kann heiterer und lebendiger seyn, als der Ausdruck der Mienen und der Bewegung dieses Kindes;

und nirgend unter den modernen Erzgüssen begegnet man einer so schönen Behandlung des Stoffes, einem so musterhaften Style. Bey täuschendem Anschein halb fliegender, halb rennender Bewegung, ruhet dennoch die vielfach ausgeladene Gruppe durchhin sichtlich in ihrem Schwerpuncte; nach einem glücklichen Gefühle gab der Künstler dem Kinde rundliche Fülle, dem Fische und den Flügeln (den meist ausgeladenen Theilen) eine gewisse kantige Schärfe. Dieses musterhafte Werk hat man vor einigen Jahren bey Reinigung der Brunnenröhren leider der schönen Patina beraubt, mit welcher die Zeit dasselbe überzogen hatte, wodurch Härten entstanden sind, welche künftige Beschauer nicht dem Künstler, sondern der künstlerischen Barbarey unserer Tage beymessen wollen.

Vasari giebt in dem Leben des Andrea umständliche Nachricht von den mancherley Hülfswegen, welche dieser Künstler eingeschlagen hat, um den Bildungsgesetzen der Natur auf die Spur zu kommen. Er habe, meldet er, zuerst versucht Theile von lebenden Menschen und Leichnamen in Gyps abzuformen, und diese Model auszugießen; da das Andenken des Verocchio vermöge seiner Schüler Lorenzo di Credi und Lionardo da Vinci zu Anfang des sechzehnten Jahrhundertes noch lebendig seyn mußte; da ferner seine Werke überall den Aufdruck einer ängstlichen, unfreyen Berücksichtigung des sinnlich Vorliegenden zu tragen scheinen; so wird jenem Schriftsteller hierin zu trauen seyn. Denselben Sinn trug er aber auch in seine malerischen Versuche hinüber, deren einer, die Taufe Christi, gegenwärtig in der Gallerie der florentinischen Akademie zu sehn ist; ein dürftiges Bild, welches jenen Engel enthält, den, nach Vasari, Lionardo als Knabe gemalt und hiedurch, da solcher für sein junges Alter wohlgelungen war, den Meister von ferneren Versuchen in dieser Kunstart abgeschreckt hat.

Dieser große Schüler giebt dem Andrea eine allgemeinere Wichtigkeit, als seine eigenen, obwohl durchhin beachtenswerthen, bisweilen herrlichen Arbeiten. Einem geringeren, zu beschränkten Talente, dem Maler Lorenzo di Credi, hatte Andrea ebenfalls ein gewisses bildnerisches Bestreben eingeflößt, welches ihn frühe zu einer eignen Mischung seines Bindemittels anleitete, vermöge deren es ihm gelang, auch in seinen Gemälden a Tempera eine Modellirung hervorzubringen, welche seinen hübschen, träumerisch-sanften Christuskindern ein rundes und gefälliges Ansehn giebt. Doch trieben die Anregungen des Bildners in dem Gemüthe des Lionardo tiefere Wurzeln; und wenn Lorenzo ein langes Leben hindurch den engen Kreis bescheiden einfältiger Madonnen, lieblicher, allein zu gleichgültiger Christuskinder und Engelein nie überschritten hat, deren einzelne Ausgaben zu Florenz häufig vorhanden, doch von alten Copien und Nachahmungen zu unterscheiden sind: so leitete hingegen den Lionardo die forschende,

grübelnde, nachdenkliche Richtung seines Meisters frühe zu gründlicher Erforschung der Gesetze der Gestaltung und vermöge dieser in seinem Gebrauche der organischen Formen zu einer bis dahin unbekannten Sicherheit der Handhabung, Feinheit der Ausbildung, Tiefe der Bedeutung.

Lionardo erwarb sich unstreitig schon bey seinen Zeitgenossen Verehrung und Ansehn, und gewiß hat man nie aufgehört seine Werke hochzuschätzen. Doch hat man ihm bisher in der neueren Kunstgeschichte die Stelle versagt, welche ihm zukommt; die Stelle nemlich des Begründers eines bestimmteren anatomischen Wissens, eines deutlicheren Bewußtseyns der Gesetze der Rundung und Verschiebung. Vielleicht trägt Vasari die Schuld, dem es nicht klar geworden, wie eben die grübelnde, minder praktische Richtung des Lionardo nothwendig war, um die Nebel, welche die malerische Darstellung noch immer umgaben, durchaus zu zerstreuen. Leider überging dieser Schriftsteller die früheren Leistungen des Lionardo, entweder, weil sie ihm unbekannt geblieben, oder auch, weil er sie nicht nach Verdienst zu würdigen wußte; gewiß war er nicht vorbereitet, den unumgänglich höchst lehrreichen Entwickelungsgang des Lionardo mit wünschenswerther Umständlichkeit anzugeben.

Allerdings schildert uns Vasari den jugendlichen Lionardo ganz, wie wir ihn voraussetzen müßten, als einen von der Auffassung des Mannichfaltigen, von der Nachbildung des Einzelnen unablässig zum Nachdenken über das Allgemeine und Durchwaltende hinübergezogenen, bald leidenschaftlich hingegebenen, bald tiefsinnig in sich versunkenen Jüngling. Doch wäre es auch wichtig an Beyspielen zu sehen, wie er allgemach in der Darstellung und vielseitigsten Herrschaft über seinen Stoff jene hohe Stufe erreichte, welche er einnahm, als er innerhalb des letzten Jahrzehndes des funfzehnten Jahrhundertes, verschiedene Jahre vor den Jugendversuchen Raphaels und vor den ersten namhaften Werken des Buonaruota, das berühmte Abendmahl im Refectorio des Klosters alle grazie zu Mayland vollbrachte. Möge man immerhin in diesem Werke die Jugendlichkeit vermissen, welche seinem damaligen Lebensalter nicht mehr angemessen war; möge man immerhin in den Stellungen und Bewegungen zu viel Bedächtlichkeit und Wahl, zu wenig Unbefangenheit wahrzunehmen glauben, so bleibt doch so viel gewiß, daß Lionardo, in harmonischer Vertheilung und Anordnung des Einzelnen, in sicherer Angabe der Linien und Formen organischer Körper, in deren Zeichnung und Modellirung, seinen Zeitgenossen weit vorangeeilt war und ihnen zuerst gewiesen hat, bis wohin der Maler in der Herrschaft über die Vermittler seiner Darstellung gelangen könne.

Unter den wenigen Jugendwerken des Lionardo, welche Vasari berührt, ist der Carton mit den ersten Menschen im Paradiese verschollen; eben so die

beiden Medusenhäupter; denn jener, den man in der Gallerie der Uffizj zu Florenz zeigt, ist sicher eine Arbeit der Mitte des sechzehnten Jahrhundertes. Indeß besitzen wir noch das kleine Halbrund im oberen Kreuzgange des Klosters s. Onofrio zu Rom, in welchem die Madonna mit dem Kinde und das Brustbild des damaligen Vorstehers der klösterlichen Gemeinde; eine Arbeit, welche ihrer größeren Sicherheit ungeachtet, noch an die übrigen Florentiner der späteren Decennien des funfzehnten Jahrhundertes und besonders eben an seinen Mitschüler Lorenzo di Credi, erinnert. Und allerdings mußten seine frühere Arbeiten in die Zeit und Schule sehen, von welcher seine Bestrebungen ausgegangen waren; nicht in jene spätere, welche seine unermüdlichen Forschungen in der Folge hervorgerufen. Auch die kleine Madonna im Hause Buonvisi zu Lucca, welche dort, ich glaube mit vollem Grunde, für eine Jugendarbeit des Lionardo gilt, vereinigt den Aufdruck seines eigenthümlichen Strebens mit einigen Förmlichkeiten und Beschränktheiten der florentinischen Maler der Zeit des Domenico Ghirlandajo; und die köstliche, leider verschollene Carità, ehmals die größte Zierde der churfürstlichen Gemäldesammlung zu Cassel, zeugte, bey hoher Ausbildung der Köpfe und fast bildnerischem Style der Anordnung, doch in der Ausführung des Nackten für die Vermuthung: daß Lionardo eine längere Zeit hindurch gemalt habe, bevor er zu jener Gründlichkeit des Wissens, zu jener Sicherheit der Zeichnung gelangte, welche wir ihn um das Jahr 1490. in seinen mayländischen Arbeiten darlegen sehn. Eine Uebergangsepoche möchte die schöne Hl. Katharina der kön. Gallerie zu Copenhagen andeuten, auf dieses Bild wiederum die geistreichen Untermalungen folgen, deren eine, die Anbetung der Könige, in der scuola Toscana der Gallerie der Uffizj zu Florenz, eine andere, ein Hl. Hieronymus von untergeordnetem Werthe, gegenwärtig in der Sammlung des Cardinal Fesch aufzusuchen ist. Mehr ins Einzelne werden diese Uebergänge in den zahlreichen Handzeichnungen des Lionardo sich verfolgen lassen[1]). Indeß sind diese theils sehr verstreut, theils nicht einmal durchhin unter seinem Namen bekannt, da man gewöhnlich eben nur den reifen Lionardo, den mayländischen und französischen, beachtet, und solche Zeichnungen, welche früheren Epochen seines Lebens angehören, irgend einem älteren Florentiner beyzulegen pflegt. Geübte Kenner werden indeß, vornehmlich in Bildnissen und in anderen Studien nach dem Leben, die Hand des Lionardo an einem tieferen Eingehn in die Form, an einer gefühlteren Ausbildung derselben von ähnlichen Studien seiner befangenen, mehr handwerksmäßigen Zeitgenossen unterscheiden können. Uebrigens wurden die Zeichnungen der älteren Maler, welche man lange Zeit hindurch ungebührlich gehaßt und verachtet hat, großen-

[1]) S. Lett. pitt. To. II. Lett. 84.

theils das Opfer der Geschmacklosigkeit und des rohen Uebermuthes der künstlerischen Tendenzen der letztverflossenen Jahrhunderte und sind daher durchhin von großer Seltenheit.

Doch ist es nicht meine Aufgabe die Werke des Lionardo zu verzeichnen, oder gar die vielen ihm untergeschobenen Copien und Nachahmungen anzumerken, welche sich überall verbreitet haben und meist in gutem Ansehn stehn; vielmehr wollte ich nur so viel in Erinnerung bringen, als genügen mag, ins Licht zu setzen, daß eben jener vom Pollajuolo und Verocchio ausgehenden, gemischt bildnerisch-malerischen Richtung es vorbehalten war, der nun schon mehrseitig ausgebildeten Malerey der Florentiner zu verleihen, was selbst jenen Meisterwerken des Ghirlandajo noch fehlte: Gründlichkeit und Feinheit in der Auffassung der Form, Sicherheit und Zartheit in ihrer Anwendung auf malerische Darstellungen.

Dieses, schon an und für sich selbst unermeßliche Verdienst, um die Vollendung und tiefere Begründung der malerischen Technik, erhöhete Lionardo durch eine reinere, ernstlicher gemeinte Auffassung der obwaltenden kirchlichen Kunstaufgaben, als während der zweyten Hälfte des funfzehnten Jahrhundertes bey den florentinischen Malern vorzukommen pflegt. Allerdings erfaßte die Schule des Fra Filippo Aufgaben, welche ihrem Sinne für Bewegung und Handlung entsprachen, im Allgemeinen richtig, nicht selten höchst glücklich; allerdings erfreute die Schule des Cosimo Roselli durch Schärfe und Deutlichkeit der Charakteristik. Doch wenn es den Ausdruck reinen Gemüthes und relgiöser Stimmungen galt, verfehlten sie durchhin die innere Bedeutung ihrer Aufgaben. Besonders mißglückte ihnen die Madonna, deren leicht verletzliche Idee von den Giottesken ungleich reiner aufgefaßt worden; obwohl hier Täuschungen möglich sind, da deren allgemeine und leichte Andeutung der Phantasie des Beschauenden einen weiten Spielraum gewährt, während die bestimmtere Darstellung der späteren Florentiner über allen Zweifel erhebt: daß die Madonnen des Fra Filippo meist gemein sind, des Cosimo Roselli abscheulich, des Sandro und Domenico Ghirlandajo ehrliche Bürgerfrauen, des Filippino liebliche Dirnen. Dahingegen gelang es dem Lionardo, schon seinen älteren Madonnen (in s. Onofrio, im Hause Buonvisi) einen geheimen Zauber zu verleihen, den mittleren aber bey hinreißender Schönheit der Form und Anmuth der Gebehrde, doch eine gewisse Ehrfurcht gebietende Miene und Haltung zu geben.

Wäre es ausgemacht, daß Peter von Perugia, wie Vasari angiebt, beym Andrea del Verocchio gelernt, oder doch, wie es wahrscheinlicher ist, unter dessen Leitung sich vervollkommnet habe: so dürfte es nahe liegen, jene zartere, innigere Auffassung modern christlicher Aufgaben, welche die Gemälde des Lionardo

günstig von denen seiner florentinischen Zeitgenossen unterscheidet, aus Anregungen abzuleiten, welche Peter aus der umbrischen, in die Schule des Verocchio verpflanzt haben könnte. Gewiß verlebte Perugino einen Theil seiner frischesten Jahre zu Florenz; gewiß bemühte er sich eben damals die Objectivität der Florentiner mit den entgegengesetzten Eigenthümlichkeiten der umbrischen Malerschulen zu verschmelzen.

Diese letzten hatten seit der Mitte des funfzehnten Jahrhundertes, vielleicht schon ungleich früher, durch Tiefe und Zartheit des Gefühles, durch eine wunderbare Vereinigung halbdeutlicher Reminiscenzen aus den Kunstbestrebungen der ältesten Christen mit den milderen Vorstellungen der neueren, über ihre toscanischen, lombardischen und venezianischen Zeitgenossen, ungeachtet vieler technischen Unvollkommenheiten, einen geheimen Reiz voraus, dem, wie ich wahrzunehmen glaube, jedes Herz sich öffnet; obwohl ihre, an sich selbst schöne und lobenswerthe Stimmung auf die Länge durch Einförmigkeit zu ermüden pflegt. Woher eben diesem engen Bezirke Italiens eine so ganz eigenthümliche Richtung gekommen sey, habe ich oben, dort freylich noch ohne zulängliche Beweise, aus der Einwirkung des Sienesers Taddeo Bartoli auf den Bezirk von Perugia zu erklären versucht; eines Malers, welcher unter allen Umständen jene Richtung zuerst eingeschlagen hat.

Indeß dürfte hier auch die Lage jener kleinen Ortschaften in Betrachtung kommen, welche den Hügel von Asisi, die geweihete Stätte des Hl. Franz, umkränzen und in so großer Nähe des Mittelpunctes seiner Stiftung bereitwilliger seyn mußten, sich den Ansichten und der Stimmung hinzugeben, welche diesen Orden beherrschen und unläugbar mitgewirkt haben, die neuere Malerey ihrer Höhe entgegenzuführen. Es zeigt sich jene Richtung zunächst, nicht zu Perugia, wo um die Mitte des Jahrhundertes ein äußerst mittelmäßiger Charaktermaler, Benedetto Buonfiglio, im Besitze der Gunst war[1]), sondern in dem kleineren Fuligno, in den Arbeiten des Niccolò Alunno.

---

[1]) Sein Hauptwerk, die ehmalige Kappelle des öffentlichen Palastes, jetzt Vorsaal des Delegaten, mit Geschichten der Hll. Ludovicus und Herkulanus, ward ihm 1454. verdungen, worüber Belege, IV. 1. einzusehn, denen ich dort, zur Beleuchtung damaliger Künstlerverhältnisse, den schiedsrichterlichen Spruch des Fra Filippo beyfügen will. — Lanzi findet diese Arbeiten anderen dieser Zeit an Verdienst gleich und Fra Filippo erklärte sie, wohl aus Zunftgeist, für genügend. Mir schienen sie indeß, mit Ausnahme einiger Bildnisse, sehr unbedeutend, und im Ganzen so ungleich, als hätten verschiedene Hände daran gemalt. — In Bezug auf die Verkündigte in der Kirche der Orfanelli, welche Lanzi ebenfalls lobt, will ich, obwohl ich sie noch an der Stelle und jenem anderen Werke ähnlich gefunden, doch nichts entscheiden, weil hier die nöthigen Beweise fehlen.

Spuren der Einwirkung des Thaddeo di Bartolo auf den Bezirk von Perugia, zeigen sich daselbst in einigen sehr beachtenswerthen Miniaturgemälden einer Handschrift der Dombibliothek [1]), welche sichtlich noch in der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhundertes beendet sind. Das zweyte Blatt dieses Buches enthält ein jüngstes Gericht von guter und eigenthümlicher Erfindung und feiner, gefühlvoller Beendigung der Köpfe. Die Darstellung des Kindermordes, auf der Rückseite des Blattes 101., ist ebenfalls beachtenswerth; ein einziger Scherge schlachtet die Unschuldigen, welche vor ihm aufgehäuft liegen; Soldaten im Hintergrunde, Weibergruppen zu beiden Seiten. Der Künstler war hier, wie auf der Rückseite des Blattes 123., wo eine sehr einfach geordnete Anbetung der Könige, auf Oekonomie des Raumes angewiesen.

Entschiedener meldet sich der Einfluß jenes ausgezeichneten Sienesers zu Asisi, wo an der äußeren Wand des Hospitales ss. Giacomo ed Antonio Abbate, anders, s. Giovannino di Via superba, ein Madonnenbild, daneben s. Jacob und s. Anton, unterhalb welcher Figuren vier Pilger in kleineren Ausmessungen die Jungfrau knieend verehren. Im Schnitte der Gesichtsformen, im bräunlichen Haupttone und anderen Dingen erinnert dieses Gemälde lebhaft an das Eigenthümliche des Thaddeo di Bartolo. Die verstümmelte Aufschrift am Sockel enthielt noch im Jahre 1819. folgende lesbare Worte:

. . . . opus factum fuit M. CCCC. XXII. tp.
. . . . die XXVI. mensis . . . .

Gegenüber und scheinbar von derselben Hand gemalt ein englischer Gruß, der Engel halb weggebrochen; daneben wiederum s. Jacob. Unter diesem zweyten Bilde las ich:

dcs. (dictus) Martinellus M. CCCC. XXII. die XXVI. mensis octubris.

Das gleiche Dat, die Aehnlichkeit der Manier, besonders der Ausdruck, dictus, geben zu errathen, daß gegenüber der Name des Künstlers schon ein Mal und ausführlicher angegeben war. Wir haben hier einen sonst unbekannten Maler, welcher unmittelbar nach Thaddeo dessen Richtung verfolgte, dessen Manier ausübte und allem Ansehn nach der Gegend angehörte, in welcher sein Andenken sich zufällig erhalten hat.

Die umbrische und die sienesische Schule mochten auch in der Folge sich unausgesetzt berührt und vermischt haben. Gewiß stimmen die Arbeiten des Matteo di Gualdo, innerhalb der obenbezeichneten Kirche s. Antonino di Via suberba zu den Malereyen des Sano di Pietro, eines der besseren Künstler der eben damals nach dem Ableben der Söhne des Bartolo tief gesunkenen Schule

[1]) Bibl. de' Canonici del Duomo di Pecrugia, No. 43.

von Siena[1]). Hingegen ergiebt sich die weitere Fortpflanzung der Anregungen des Thaddeo di Bartolo aus den Werken eines andern Malers dieser Zeit und Gegend, des Pietro Antonio di Fuligno.

Dieser Maler, vielleicht derselbe, welcher auf einem Bilde, dessen Erwähnung bey Lanzi[2]), Pietro di Mazzaforte heißt, zierte in der gedachten Kirche s. Antonino di Via superba drey Lunetten, welche Matteo di Gualdo offen gelassen, durch sehr beachtenswerthe Malereyen. Die Beglaubigung dieses Bildes, die Aufschrift:

PETRVS ANTONIVS
DE FVLGINEO

stehet auf dem Tafelbuche der Lunette zur Rechten. S. Jacob, sagt die Legende, erhielt einen Knaben am Leben, welchen ein gewaltsamer Richter dessen nach Compostella pilgernden Eltern entrissen und aufhängen lassen. Nach ihrer Rückkehr vom Grabe des Apostels begehrten die Eltern und Angehörigen des Knaben dessen Befreyung. Der Richter, welcher, wie es vorauszusetzen war, nicht an Wunder glaubt, spricht darauf: ehe würden meine gebratenen Hühner hier am Tische lebendig. Doch nimmt ihn der Heilige beym Worte, was denn der Sache den Ausschlag giebt. Ein kleiner Page im vorderen Grunde des Gemäldes, hat an dem unerwarteten Aufkrähen der Gebratenen seine kindliche Freude; die Gäste hingegen überläuft sichtbar ein frommes Entsetzen. Das Unmittelbare des Herganges zu versinnlichen, scheint der Richter noch mit den Pilgern zu reden, vielleicht eben jene bedenklichen Worte auszusprechen und das geschehende Wunder nicht unmittelbar wahrzunehmen. In der zweyten Abtheilung derselben Wand sieht man den aufgehängten Jüngling, welchen s. Jacob unterstützt, und seine Freunde, unter denen ein abgehender, geharnischter Mann, vielleicht der Vater, mit dem Ausdrucke tiefer Betrübniß auf den Hingerichteten zurückblickt. In der Lunette zur Rechten seegnet s. Anton Kameele und vertheilt in der zweyten Abtheilung Almosen unter Bedürftige, deren Gier sehr lebhaft ausgedrückt ist. Ueber der Thüre ein Salvator, welchen der Künstler

[1]) Ich übergehe hier die Sieneser, welche von 1430—1500. gemalt haben, theils weil sie durch den Vater Della Valle und, nach diesem, von Lanzi sehr vollständig verzeichnet worden sind, besonders aber weil ich mich an dieser Stelle mit der Entwickelung des künstlerischen Geistes und keinesweges mit dessen Krankheiten beschäftige. Aus demselben Grunde habe ich oben die geistlosen florentinischen Maler des Ablaufes des vierzehnten, des Anbeginns des funfzehnten Jahrhundertes nur im Allgemeinen berührt. Die Sieneser erwachten nicht früher, als um das Jahr 1500 aus ihrem langen Schlummer; auch damals vornehmlich durch Anregungen, welche theils von den umbrischen, theils auch von den florentinischen Schulen ausgegangen sind. — [2]) S. die nächstfolgende Anm.

hier nach den ältesten Beyspielen in unbärtiger Jugend dargestellt und mit Engeln umgeben hat; dieses Bild ist unstreitig das schwächste der ganzen Folge. Uebrigens darf ich nicht verhehlen, daß in den genannten Bildern, besonders in den Kirchenvätern der vier Abtheilungen des Kreuzgewölbes, überall neben jenen älteren Anregungen auch Eindrücke aus den Werken des Benozzo Gozzoli wahrzunehmen sind, welcher eben damals schon in dem nahen Montefalco malen und durch den Umfang seines Talentes, die Neuheit seiner Leistungen auf die jüngeren Maler jenes Bezirkes einwirken mochte.

Da bis dahin die älteren Malerschulen des Bezirkes von Asisi und Perugia nur höchst nothdürftig bekannt sind, so dürfen wir hoffen, die Ableitung ihrer Richtung, welche ich versucht habe, in der Folge umständlicher begründet zu sehn. Indeß werden die angezogenen Beyspiele die Wahrscheinlichkeit meiner Ableitung über alle Einreden erheben und vor der Hand genügen, die auffallende Uebereinstimmung der Bestrebungen des Niccolò von Fuligno mit jenen des Thaddeo di Bartolo bequem und faßlich zu erklären.

In einer urkundlichen Nachricht, welche ein Localscribent hervorgezogen[1]), werden: Pietro di Mazzaforte und Niccolò Deliberatore Folignate im Jahre 1461. gemeinschaftlich für eine schöne Altartafel der Franciscanerkirche zu Cagli bezahlt. Lanzi glaubte hinsichtlich dieser Urkunde annehmen zu müssen, daß eben damals zu Fuligno zwey verschiedene Maler desselben Namens geblüht haben: Niccolò Deliberatore, und Niccolò Alunno. Wie immer dieser Zweifel sich auflösen möge, so sind doch alle mir mit der Aufschrift: Nicolai Fulginatis opus, vorgekommene Tafeln sämmtlich auffallend von derselben Hand gemalt; und da Mariotti an einer dieser Tafeln, deren Aufschrift nicht mehr vorhanden ist: Nicolaus Alumnus gelesen[2]), so werde ich berechtigt seyn, im Verlaufe nachstehender Nachrichten den, seit Vasari, bekannten und üblichen Zunamen beyzubehalten.

Vasari erwähnt einer Brüderschaftsfahne[3]), welche Alunno zu Asisi gemalt habe; vielleicht meinte er die gegenwärtig übermalte und verdorbene Mater Misericordiae der Compagnia di S. Crispino. Eine andere Brüderschafts-

---

[1]) S. Lanzi sto. pitt. scuola Romana, Ep. I. — Bemerke, daß er nicht die Worte der Urkunde anführt, welche man selbst einsehn müßte. — [2]) Lettere Perugine, Lett. V. p. 130. s. Anm. 5. — [3]) Es sey mir vergönnt, eine Erinnerung einzuschalten, welche, zwar nicht der Zeit, doch gewiß der Beziehung nach hieher gehört. — Seit sehr alter Zeit malte man Brüderschaftsfahnen und Baldachine für den Umzug des Hochwürdigen auf Linnen oder baumwollene Zeuge. Von diesem Stoffe erhielten die kirchlichen, gleich den militärischen Fahnen, in den romanischen Sprachen die Namen, drappelloni, drappelli, drapeaux etc. Im Domarchiv zu Siena, libro E. 9. Deliberazioni, p. 8. die XXIV. Sebtembris M. D. VI. Audito Jacobo bartolomei chiamato pacchiarotto pictore — exponente, qualiter ipse pinsit XXVIII. drappellones pro baldachino

fahne, welche auf feiner Leinwand sehr wohl a tempera gemalt ist, befindet sich zu Perugia in der Kirche sta Maria nuova und trägt die Aufschrift: societas annuntiate fecit fieri hoc opus. M. CCCC. LXVI. In der Höhe sieht man Gott den Vater in einer Glorie und unten, in kleineren Dimensionen die Brüderschaft von zween Heiligen der Madonna vorgestellt. In den architectonischen Beywerken ein gemischter, gothisch-brunelleschischer Geschmack. In dem Kopfe der Jungfrau eine ganz ungemeine Schönheit und Reinheit des Charakters. Nach wiederholter Vergleichung halte ich diese Malerey mit großer Zuversicht für eine Jugendarbeit des Alunno. Nach einer Inschrift, welche Mariotti[1]) noch gesehn, malte er schon seit 1458.

---

corporis XPI. ecclesie cathedralis, unum alium drappellonem aliarum figurarum ad unam Trabaccham dicti baldachini etc. In der Folge malte Pacchiarotto in der Abtey unweit des mehrgedachten Städtchens s. Gimignano verschiedene Bilder a tempera auf Leinwand, welche Altargemälde und keinesweges Brüderschaftsfahnen zu seyn scheinen. — Hingegen dürfte die berühmte Madonna di S. Sisto in der Kön. Sächsischen Gallerie zu Dresden, welche zur Verwunderung vieler Kunstfreunde auf Leinwand gemalt ist, ursprünglich als Kirchenfahne gedient haben. Allerdings versichert uns Vasari, dieses Bild sey für den Hauptaltar in s. Sisto zu Piacenza gemalt worden; indeß stehet der Hauptaltar dort frey in der Mitte der Kirche, ist von einem unumgänglich erforderlichen architectonischen Gerüste keine Spur vorhanden, hängt die Copie gegenwärtig im Grunde des Chores an der Wand, wie früher vielleicht auch das Original. — Diese allgemeinen Zweifel wären nun allerdings noch zu beseitigen. Erwägen wir aber das ungewöhnliche Verhältniß der Höhe zur Breite, die Handlung der beiden Nebenheiligen (welche nach Art der Brüderschaftsfahnen der eine die Gemeine der Madonna, die andere dem Volke die Andacht zur Madonna empfiehlt); erwägen wir ferner, daß die Vorstellung hier, wie in jener anderen Brüderschaftsfahne, dem Guido der Münchner Gallerie, in einer bloßen Lufterscheinung besteht, welcher, gegen den Gebrauch und die Schicklichkeit in den Altargemälden, aller Boden fehlt: so wird sich ergeben, daß Raphael die Leinwand hier nicht so ganz zufällig und gleichsam des Versuches willen gewählt hatte. Aus dieser Bestimmung erklärt sich denn auch die geistig flüchtige Behandlung, welche Einigen Gelegenheit gegeben, an der Aechtheit des Bildes zu zweifeln. Die Gründe dieser Kritiker sind mir nicht umständlich bekannt; doch werden sie unhaltbar seyn, da sicher unter den spätesten historischen Gemälden Raphaels Keines mehr und häufiger von seinen eigenen Händen berührt worden ist, als eben dieses. Die Hand der Gesellen und Schüler ist nothwendig ängstlicher und abhängiger, als jene des Meisters; daher würde sie sich auch hier durch eine minder verstandvolle Emsigkeit verrathen, sicher nicht durch geistreiche Flüchtigkeit, begeisterte Raschheit. Offenbar ist das Dresdener Bild nicht umständlich vorbereitet worden, sondern aus einem Gusse entstanden, was nur dem Meister gelingen konnte.

[1]) S. Lettere Perugine, Lett. V. p. 128. Tavola con molte figure nella chiesa de' padri conv di Deruta — apiè della quale si legge: Nicolaus de Fulgineo pinx. MCCCC. LVIII. die...

In der Pfarrkirche des Fleckens La Bastia, am Wege von Asisi nach Perugia, sah ich eine Tafel, deren gothische Abtheilungen ebenfalls durch brunelleschische Verzierungen verbunden sind, was an die Beywerke jener Fahne erinnert. Am Fuße dieser Tafel las ich: Hopus Nicolai Fulginatis. 1499. Im Hauptfelde, die Madonna zwischen Engeln unter einem gothischen Giebel und auf goldnem Grunde; in den Abtheilungen zur Seite, der Hl. Sebastian und Michael der Erzengel. Innerhalb der gothischen Giebel verschiedene Halbfiguren, darunter Gott Vater. Auf der Staffel ein todter Christus, den Kopf im Schooße der Mutter, von weinenden Engeln umgeben, welche von denen, die Vasari im Dom zu Asisi gesehn, und für unübertrefflich erklärte, eine günstige Vorstellung erwecken. Dieses wie alle übrigen mir bekannten Fragmente und Bilder des Niccolò unterscheiden sich durch einen dunkeln und kräftigen Hauptton von den hellen und farbigen Malereyen des Benozzo und seiner Nachahmer.

Zu Asisi, im Dome, fand ich noch Ueberreste der Tafel, in welcher Vasari jene weinenden Engel bewunderte; sie sind gegenwärtig hie und da in ein neueres Altargerüste eingelassen, doch unter dem Werthe der übrigen Arbeiten unseres Malers, der schon erwähnten, wie besonders der Tafel des Seitenaltares der Augustinerkirche s. Niccolò zu Fuligno, welche von Antwerpen, wohin die Franzosen sie versetzt hatten, unter dem vorigen Pabste in ihre Heimath zurückgelangt ist. Indeß haben die Franzosen den Gradino und das Feld, auf dem die Aufschrift stehet[1]), dieses wahrscheinlich zu besserer Beglaubigung ihres Antheils, zurückbehalten. In dem hier vorhandenen ist die Farbe tief, das Gefühl energisch.

Der Heilige Nicolas blickt aus seinem, nach der Weise dieses Malers, eigenen Gehäuse mit dem lebhaftesten Gefallen auf das Christuskind herab, auf welches s. Joseph ihn aufmerksam zu machen scheint. Dieser Zug erinnert lebhaft an die Sieneser Duccio und Thaddeo, wie immer die Ausbildung der Charaktere, die Rundung der einzelnen Figuren und Anderes über diese Künstler hinausgehn möge.

Lanzi behauptet, daß die Gemälde des Alunno bis über das Jahr 1500 hinausreichen. Vielleicht gehört die schöne Tafel in der Seiten-Kappelle zur Rechten des Chores derselben Kirche zu diesen spätesten Werken seiner Hand; gewiß ist darin jene alterthümliche Eintheilung in viele Felder schon aufgegeben und überhaupt das Bestreben sichtbar, den technischen Fortschritten der Zeitgenossen sich anzupassen, so weit es seine Kräfte gestatteten. In einer Glorie wird die Madonna gekrönt; s. Anton Abbas legt im Heraufblicken die Hand vor die Augen, als wenn ihn der himmlische Glanz verblende. Im Gradino drey Runde, darin das Ecce homo, die Madonna und Johannes.

[1]) Mariotti, l. c. giebt die Aufschrift mit dem Jahre 1492.

Niccolò di Fuligno war demnach den berühmteren Malern der umbrischen Schule eben in jenem nur ihnen eigenthümlichen Ausdrucke fleckenloser Seelenreinheit, zum Höchsten aufsteigender Sehnsucht und gänzlicher Hingebung in süß schmerzliche und schwärmerisch zärtliche Gefühle um Jahrzehende vorangegangen, hatte bey einer langen Lebensdauer unstreitig durch Beyspiel und Lehre auf einen großen Theil jener Maler einwirken können, welche man meist, obwohl nicht immer mit ausreichenden Gründen, der Schule des Peter von Perugia unterordnet. Hingegen hatte der kühlere Fiorenzo di Lorenzo, welcher in Ansehung seiner hellen Färbung, seiner feinausgeschärften Mundwinkel und anderer Eigenthümlichkeiten bey Benozzo gelernt haben möchte, von diesem letzten die schärfere Bezeichnung des Einzelnen, und manche Vortheile der malerischen Anordnung angenommen, welche dem Niccolò fremd geblieben sind. Aus einer gewissen Verschmelzung der Anregungen und Lehren, welche von diesen Künstlern ausgehen mußten, werden nebst anderen Zeitgenossen, sowohl Peter von Castello della Pieve, als Bernardino Pinturicchio sich hervorgebildet haben; obwohl diese weitgereiseten und lange unstät umherschweifenden Meister, in der Folge mit vielen anderen Schulen in Berührung gekommen sind, und sich bemüht haben mögen, was ihnen jedesmal vortrefflich schien, nach Kräften sich anzueignen.

Es ist mir nicht gelungen, die Wirksamkeit des Fiorenzo weiter rückwärts zu verfolgen, als Mariotti, welcher ihn bereits im Jahre 1472. den höchsten Magistrat seiner Stadt bekleiden sieht[1]). Nehmen wir an, daß Fiorenzo schon im Jahre 1472. Decemvir (Mitglied der höchsten Staatsbehörde) gewesen, so war er damals gewiß schon zu reifen Jahren gelangt, was allerdings mit dem alterthümlichen Ansehn seiner Tafeln übereinstimmt und durch einen Contract bey Mariotti, den ich nicht selbst gesehn, doch nach der Umständlichkeit der Angaben für ächt halten muß, über allen Zweifel erhoben wird. In diesem verpflichtet sich Fiorenzo die Lorenzo, in demselben Jahre 1472., gegen den Unterprior des Klosters sta Maria nuova, der Kirche desselben ein Altarblatt mit der Himmelfarth der Jungfrau und vielen Heiligen zu malen, welches schon zu Mariotti's Zeit nicht mehr vorhanden, doch, als Crispolti schrieb, wahrscheinlich noch an seiner Stelle war[2]). Also mußte Fiorenzo bereits innerhalb

---

[1]) Mariotti bezieht sich offenbar auf die Worte (Archiv. pubbl. di Perugia Annali Xvirali 1472. p. 156.): Florentius Rentii Cecchi pro arte sce Suxanne. — Indeß wird dieser, Fiorenzo, nicht näher charakterisirt, und es kommt hier darauf an, ob der großväterliche oder Geschlechtsname, Cecchi, in Urkunden vorkomme, welche sich gewiß auf unseren Maler beziehn. — [2]) Mariotti op. c. p. 81. Anm. 1. — Fiorenzo di Lorenzo di Porta sca Susanna cittadino e pittor Perugino — verpflichtet sich in

des vorangehenden Jahrzehendes sich ausgebildet haben, wenn es nicht schon damals geschehen ist, als Benozzo, von welchem er so Vieles angenommen hat, zu Montefalco malte. Nach späteren Angaben des Mariotti[1]), welche ich nicht habe vergleichen können, soll Fiorenzo noch im Jahre 1521. gelebt haben. Wenn Mariotti hier richtig gelesen hätte, wenn es ausgemacht wäre, daß in dieser Urkunde wirklich von unserem Fiorenzo die Rede sey, so müßte er ein sehr hohes Alter erreicht und seine Künstlerlaufbahn lange vor seinem Ableben beschlossen haben.

Das meist beglaubigte Bild des Fiorenzo befindet sich gegenwärtig in der Sacristey der Kirche s. Francesco zu Perugia. Dieses schöne Gemälde ist wahrscheinlich aus der Kirche dahin versetzt, und auf diese Veranlassung zertrennt und umgeordnet worden. In dem Halbrunde des Gipfels bildete der Künstler in halben Figuren die Madonna mit dem Kinde in einer Glorie von Cherubköpfen und von zween anbetenden Engeln umgeben. In der Nähe betrachtet, erinnert in diesem Bilde die Modellirung der Cherubköpfe entfernt an Domenico Ghirlandajo; Anderes, die Lage der Finger, vornehmlich das Antlitz der Madonna, an die Jugendwerke des Perugino. Im Gradino, in drey kleinen Rundungen, vier artige Halbfigürchen, unter denen die Köpfe, besonders jene der beiden Bischöfe sehr anziehend und liebenswerth sind. Ich wage nicht über den Ursprung der Thüren abzusprechen, auf welchen Engel mit den Leidenswerkzeugen, wie mir scheint, von anderer Hand gemalt sind. Hingegen befinden sich in derselben Sacristey zwey frey hängende Bilder, welche, wie ihre Größe und Manier schließen läßt, ursprünglich unter jene Madonna gehörten, auf deren einem, nemlich auf dem Gewande des Hl. Petrus, FLORENTIVS LAVRENT — auf dem andern am Saume des Mantels des Hl. Paulus, — II + P + PINSIT. M. CCCC. LXXXVII.

Die Malereyen unseres Meisters, von welchem Vasari keine Kunde erlangt zu haben scheint, gehören zu den größten kunstgeschichtlichen Seltenheiten. Auch zu Perugia, wo er gelebt, findet sich von seiner Hand kein zweytes bezeichnetes Bild; obwohl ich ein Thürstück im öffentlichen Palaste (über dem Eingang in das catasto nuovo), worin die Madonna mit seegnendem Kinde, Cherubköpfe

---

diesem Contracte — rogato da Francesco di Ser Giacomo Notario Perugino — ne' suoi Protocolli sotto il detto anno 1472. a carta 331. — für 225 Ducati (?) auf dieser Tafel bestimmte von Mar. angeführte Heilige zu malen.

[1]) Ib. Lett. VIII. p. 210. Wo Anm. 2. ein Gutachten, in welchem ein Florentius Laurentii de Perusio, P. S. P. (porta S. Petri) mit dem Tiberio d'Asisi Maj. 5. 1521. die Malerey eines Dritten abschätzt. — Wäre dieser unser Fiorenzo, dessen malerische Wirksamkeit ungleich früher geendet zu haben scheint, so müßte er damals in den achtzigen gewesen seyn. —

und schöne Engel umher, in Ansehung seiner vielseitigsten Uebereinstimmung mit dem oben beschriebenen Bilde ebenfalls für seine Arbeit halte, worin mir einige damals zu Perugia anwesende Künstler, welche ich vor Jahren zur Vergleichung aufforderte, einstimmig beyfielen. Ob ein Gradino der öffentlichen Gallerie dieser Stadt, ob ferner die Malerey auf dem Altare der Sacristey der Brüderschaftskirche s. Bernardino von seiner Hand sey, wage ich nicht mit Zuversicht auszusprechen.

Indeß genügt es vor der Hand, in jenen beiden Madonnen gewisse Eigenthümlichkeiten der Lage und Wendung der Gestalt, gewisse Feinheiten in der Auffassung der Formen entdeckt zu haben, welche in den früheren Arbeiten des Perugino wiederkehren, daher die Vermuthung anregen, es möge dieser Künstler dem Fiorenzo einen Theil seiner Kunstbildung zu verdanken haben. Daß er nach Florenz gekommen sey, nicht um die Kunst von Grund aus zu erlernen, sondern um sich in diesem Mittelpuncte damaliger Kunstbestrebungen zu vervollkommnen, räumet selbst Vasari ein, welcher den Pietro die Anfangsgründe seiner Kunst von einem geringfügigen Meister erlernen läßt, dessen Namen er verschweigt, wie seine Unkunde in Dingen dieser Gegend erwarten ließ. Wenn indeß Neuere[1]) die Lücke durch den Benedetto Buonfiglio haben ausfüllen wollen, so entgegne ich, daß Fiorenzo ebenfalls zur Hand ist und, bey gänzlicher Abwesenheit urkundlicher Gründe, die Analogie für sich hat. Vom Benedetto hat Pietro sicher, weder in der allgemeineren Richtung seines Sinnes, noch in der Handhabung der Form und Farbe, wenn auch nur das Geringste angenommen. Hingegen folgte er dem Fiorenzo in Vielem, in Anderem dem Niccolò di Fuligno, den Mariotti[2]), nachdem er eine Weile von einer Meinung zur anderen hinübergeschwankt, am Ende doch geneigt ist, in Ansehung einer zu Fuligno festgehaltenen Ueberlieferung, für den eigentlichen Lehrer des Pietro Perugino zu halten.

Auch unter den Malern, welche Vasari aus der Schule des Perugino ableitet, dürften einige vielmehr der Schule des Niccolò Alunno angehören, namentlich Andrea di Luigi detto l'Ingegno und Bernardino Pinturicchio.

Vasari erzählt: daß Ingegno bey Pietro Perugino seine Kunst erlernt, in dessen Schule mit Raphael gewetteifert, seinem angeblichen Meister im Sitzungssaale des Wechselgerichtes zu Perugia geholfen und darin einige schöne Gestalten gemalt habe, welche er übrigens nicht umständlich bezeichnet. Obgleich

---

[1]) Mariotti; s. Lanzi, l. c. scuola Ro. Pietro Per., wo, zu Anfang, die verschiedenen, gleich luftigen Vermuthungen der Neueren zusammengestellt sind. — [2]) Lettere Perug. Lett. V. p. 128 — non é niente improbabile, che il nostro pittore prendesse qualche lume dal pittor Fulignate — badando altresì allo stile delle sue pitture, quale rassomiglia assai al primo stile di Pietro. — Vgl., Orsini, Lett. X. p. 107.

es nun schwer seyn möchte, diese Figuren wieder aufzufinden, über welche vielleicht nicht einmal Vasari selbst genau berichtet war, so haben doch moderne Kenner für die Sibyllen und Propheten entschieden, weil sie die schönsten Gestalten des ganzen Werkes sind. Vasari behauptet ferner, daß Ingegno dem Perugino auch in dessen Arbeiten zu Asisi beygestanden sey; vielleicht bezeichnet er hier die Malereyen an der Außenseite der Kappelle des Hl. Franz, mitten in der Kirche sta Maria degli Angeli. Dann kommt er endlich auf die sixtinische Kappelle, wo er unseren Künstler ebenfalls helfen läßt, und sagt bald darauf: „die großen Hoffnungen, welche Ingegno erweckt habe, seyen durch sein plötzliches Erblinden vereitelt worden. Papst Sixtus — es kann hier nur von Sixtus IV. die Rede seyn — habe ihm darauf zu Asisi ein Jahrgehalt angewiesen, welches er bis in sein sechs und achtzigstes Jahr genossen."

Sixtus IV. starb im Jahre 1484. Raphael kam erst gegen 1500 in die Schule des Perugino, und das Wechselgericht zu Perugia wurde im Jahre 1500 zu malen begonnen. Demnach beging Vasari einen groben Verstoß gegen die Zeitrechnung, da Ingegno unmöglich zwanzig Jahre früher erblinden konnte, als er gemalt und mit Raphael gewetteifert haben soll. Mariotti — lettere Perugine p. 161. f. — und Orsini — guida di Perugia — halten daher für unmöglich, daß Ingegno an den Malereyen im Cambio geholfen habe, eben weil sie in Beziehung auf sein früheres Erblinden dem Vasari glauben wollen. Allein sie hätten viel eher auf die Vermuthung gerathen können, daß Vasari von jenem Vorfalle überhaupt nicht genau unterrichtet gewesen sey. In der ersten Ausgabe des Vasari — 1550. 8. — kommt noch kein Wort vom Ingegno vor; er wird erst in der zweyten vermehrten — Florenz. Giunti. 1568. 4. — erwähnt, und es wäre daher nicht ganz unmöglich, daß in dieser letztern: papa Sisto, ein Schreib- oder Druckfehler wäre für: Papa Giulio II.; denn unter diesem letzten hat Ingegno, wie wir sehen werden, allerdings ein päpstliches Amt erhalten. Doch mag Vasari an dieser Stelle nach seiner gewöhnlichen Art durch bloße Anreihung von Erinnerungen auf den Namen Sixtus verfallen seyn, den ihm die voranerwähnte, gegen die Ordnung der Zeit später als das Cambio zu Perugia angeführte sixtinische Kappelle gerade ins Gedächtniß rufen mußte.

Von dieser Frage abgesehn, ist es an sich selbst völlig erweislich, daß Andreas, wenn überhaupt, wenigstens doch nicht so frühe erblindet war. Denn der Ritter Frondini zu Asisi, ein fleißiger und redlicher Sammler vaterländischer Alterthümer, bewahrt ein Buch, welches ich selbst eingesehn habe, worin Andreas für seinen Bruder, welcher Canonicus des Domes von Asisi gewesen, in verschiedenen Jahren gewisse Hebungen quittiret. Er schreibt sich dort: Ingegnio di Maestro Alivisse, auch: Allovisii, Allevisi, und Aloisi. Die letzte Quittung

lautet: Ingegno di maestro Allovisi, die mercurii, quinta decembris 1509. Wenn er diese ganz fest und von derselben Hand geschriebenen Quittungen durch Andere hätte schreiben lassen, so würde Solches nach dem Rechtsgebrauche aller Zeiten doch ausdrücklich bemerkt und bezeugt worden seyn.

Aber es scheint auch, daß der Beyname: Ingegno, wenn er überhaupt, was in Italien nicht immer der Fall ist, eine äußere Veranlassung hatte, nicht bloß von seinem Talente für die Malerey, vielmehr von einer vielseitigen Fähigkeit des Geistes abzuleiten wäre, die Andreas späterhin auch in der Behandlung bürgerlicher Geschäfte darlegte. Frondini theilte mir mehrere urkundliche Nachrichten mit, in denen unser Ingegno als Procurator[1]), Schiedsrichter[2]), Gehülfe der Obrigkeit[3]), und endlich gar als päpstlicher Cassierer[4]) erscheint; Geschäfte, die, nächst dem Gebrauche des Gesichtes, auch praktischen Verstand erfordern. Die gedachte Ernennung zum Einnehmer der allgemeinen Landesregierung möchte obiger, den Umständen nach irrigen Angabe des Vasari zum Grunde liegen. Andreas scheint diese Staatsbedienung nicht vor dem Jahre 1511 angetreten zu haben, weil er im vorangehenden Jahre ein anderes städtisches Amt bekleidet hatte. Auf jeden Fall verwechselt Vasari hier ein Amt mit einem Ruhegehalte, und wie schon oben bemerkt worden, Julius II. mit Sixtus IV. Nun hätte Ingegno auch wegen bloßer Schwachsichtigkeit die Malerey vernachlässigt haben können, was doch wohl geschehen seyn mag, weil wir sonst von seiner künstlerischen Wirksamkeit eine bestimmtere Kenntniß haben würden. Allein es liegt wohl eben so nahe, anzunehmen, daß sein Geschäftsgeist, von dem wir sichere Nachrichten besitzen, ihn von der Kunst abgezogen habe, als seine Blindheit oder Blödsichtigkeit, über welche Vasari selbst offenbar keine umständliche Gewißheit erlangt hatte.

Ich habe mich nie lange genug in dem merkwürdigen Asisi aufgehalten, um die dortigen Archive in Beziehung auf die Malereyen des Ingegno aufmerksam durchgehen zu können. Frondini konnte mir nur von einer einzigen unbedeutenden Arbeit des Ingegno Nachricht ertheilen, von einigen am Rathhause im Jahr 1484 gemalten[5]) Wappen. Es geht jedoch aus dieser Nachricht hervor,

[1]) Archiv. delle riformag. d'Asisi. ao. 1505. 7. Febr. a. c. 48. — [2]) Gutachten, rogato da Ser Giampietro Benzin, not. pub. dd. 6. Sept. 1507. — [3]) Riform., ultimo Aprilis 1510. „Magister Andreas, magistri Aloysii, sindicator Potestatis." — [4]) Archiv. della Segreteria d'Asisi. Ein Brief vom 7. April 1511. mit der Aufschrift: „Alphanus de Alphanis, Perusii vicethesaurarius, spectabili viro, magistro Andrea, dicto Ingegno, camerario Apostolico in civitate Assisii. — [5]) Bollettario, in segreteria del publico. „ao. 1484. 29. Octobris. Magister Andreas Aloysii habuit bullectam (die Anweisung) pro armis pictis in platea et ad portas civitatis . . . flor. 5. solid. 26.

daß Ingegno im Jahr 1484 schon Maler und Meister war, und hieraus wird wiederum wahrscheinlich, daß er nicht, wie Vasari will, des Perugino, sondern viel eher des Niccolò Alunno Schüler gewesen sey. Dieser hatte schon um 1460 in dem benachbarten Fuligno eine feste Werkstätte angelegt, während Peter bis nach 1490, bald in Florenz, bald in Rom Beschäftigung fand, und erst gegen Ende des Jahrhunderts zu Perugia seine Schule gründete. Demungeachtet konnte Meister Andreas, wie damals geschah, dem Perugino in verdungenen Arbeiten geholfen und bey gemeinschaftlichem Wirken Manches von dessen Art sich angeeignet haben.

Indeß fehlt es durchaus an hinreichend beglaubigten Proben seines Talentes; ein einziges früher, im Kunstblatte 1821. N. 73., von mir angezeigtes Gemälde, damals im Besitze des Kupferstechers und Kunsthändlers Johann Metzger zu Florenz, trug die Anfangsbuchstaben A. A. P., welche ich gedeutet: Andreas Aloysii pinxit, indem ich zugleich auf die Abweichungen hingewiesen, welche diesen Maler vom Perugino unterscheiden werden. Diese (kräftige Schatten, bräunlicher Hauptton, größere Fülle und Derbheit der Form, als bey den umbrischen Malern gewöhnlich ist) glaubte ich in der Madonna unter dem Bogen eines Seitenthores zu Asisi oberhalb s. Franz (porta S. Giacomo) wieder aufzufinden, wie selbst an zween anderen, das eine in via superba unweit s. Franz, an einem Privathause; das andere in einer engen Gasse der oberen Stadt. Indeß ist es bedenklich, hierin möglichen späteren Entdeckungen vorzugreifen, weßhalb ich jene Vermuthungen jederzeit nur mit Zurückhaltung ausgesprochen habe.

Andere Schriftsteller haben mit jener unbegreiflichen Keckheit, welche den Bearbeitungen neuerer Kunstgeschichten anzuhängen pflegt, von diesem bis jetzt unbekannten, vielleicht selbst unbedeutenden Meister, gleich wie von einem alten Bekannten geredet, und Werke ohne alle urkundliche Gründe als die seinigen bezeichnet, welche nach ihrem Zeitcharakter weder dem Andrea, noch überhaupt einem Maler angehören können, welcher schon 1484. ein ansässiger Meister war.

Wenn es dem Vasari zu verzeihen ist, daß er mit jener ihm eigenthümlichen Nichtbeachtung der Zeitfolge erzählt: daß Andrea Luigi von Asisi der beste Schüler des Perugino gewesen, welcher in seiner ersten Jugend mit Raphael gewetteifert und seinem Meister (etwa fünfundzwanzig Jahre früher) bey dessen Arbeiten in der sixtinischen Kappelle geholfen habe, und (wiederum 25. Jahr später) bey denen im Cambio zu Perugia, und doch wiederum so viel früher erblindet sey; so hätten doch so grobe Unvereinbarkeiten späteren Forschern die Augen öffnen und ihnen zeigen sollen, daß jene, dem Vasari erst spät, nach seiner ersten Ausgabe, zugeflossene Kunde nur höchst unbestimmt und

verworren war. Vornehmlich hätten sie davon abstehn müssen, diesem Maler, dessen Werke selbst der bereitwillige Vasari mit Stillschweigen übergeht, willkührlich Arbeiten unterzuschieben, welche er sicher nie berührt hat. Es mag eine Schwäche seyn, doch kann ich nie ohne inneren Verdruß die Stelle ansehn, wo Lanzi, dem kein einziges sicheres Werk des Ingegno bekannt war, in seiner bequemen Manier erzählt: „man darf ihn als den ersten bezeichnen, welcher in jener Schule die Manier vergrößert und das Colorit verlieblicht hat, wie einige (?) seiner Werke darlegen, besonders die Sibyllen und Propheten, welche er zu Asisi a fresco gemalt; wenn sie (setzt er hinzu) von seiner Hand sind, wie man glaubt." Diese Sibyllen sind mit der übrigen Kappelle von einem Zeitgenossen des Vasari, dem Adone Doni gemalt, welcher noch um 1580. im Geschmacke der späteren Nachfolger des Buonaruota arbeitete. Contract und Zahlungen sind noch vorhanden; so daß ich nicht begreife, wie man selbst in Asisi noch immer an jener unbegründeten und widerstrebenden Meinung haften könne. — Fiorillo endlich hat, die Verwirrung zu vollenden, diese Sibyllen mit jenen älteren im Cambio zu Perugia verwechselt und dieses letzte nach Asisi verlegt, wo keine solche Anstalt vorhanden ist.

Nach dieser unverhältnißmäßig langen, doch unumgänglichen Abschweifung, wenden wir uns zum Pinturicchio zurück, welcher, eben weil sein Leben, seine Wirksamkeit, wie deren Richtung umständlich bekannt sind, uns weniger aufhalten wird.

Dieser Künstler ist seit Vasari nicht selten mit Ungerechtigkeit behandelt worden, was darin seinen Grund zu haben scheint, daß man die Leistungen seines früheren und frischeren Lebens nicht genug von den späteren unterschieden hat, in denen leere Fertigkeit und einseitiges Absehn auf Gewinn vorwaltet; in welchen vielleicht eben das Schlechtere von handwerksmäßigen Gehülfen beschafft seyn mag. Seine frühesten Arbeiten sind mir unbekannt; hingegen sah ich ein Werk seiner mittleren Jahre, das Gemälde, welches zu Perugia im Jahre 1819. noch den Hauptaltar der Kirche s. Anna schmückte, seitdem aber in die Sammlung der Akademie gelangt ist. Diese Tafel enthält nach Art des Niccolò di Fuligno, nächst dem Hauptbilde, der Madonna auf dem Throne, zu den Seiten s. Augustin und Hieronymus, eine in zwey Bilder vertheilte Verkündigung, in dem Giebel ein Ecce homo, in den Postamenten der abtheilenden Pilaster vier kleine köstliche Halbfiguren, und ward dem Pinturicchio im Jahre 1495. den 14. Februar mit umständlicher Angabe der oben verzeichneten Theile verdungen. Bis auf die Altarstaffel, deren Heilige ebenfalls aufgegeben worden, enthielt das Bild, als ich dasselbe untersuchte, alle in jener Verstiftungsurkunde vorausbestimmte Abtheilungen.

In keinem Bilde der umbrischen Schulen, nicht einmal in den besten und frischesten Arbeiten des Pietro, fand ich das eigenthümlich tiefe und reine Gefühl des Niccolò so glücklich mit besserer Formenkenntniß und schönerer Manier verschmolzen, als in den einzelnen Stücken dieser mehrfältig zusammengesetzten Tafel. Der Kopf der Madonna ist ungeachtet der Aufmalung einer späteren Hand noch immer schön, das Christuskind lieblich; die Hll. zu den Seiten lobenswerth, die Landschaft im Hintergrunde trefflich. In der Verkündigung übertrifft die Madonna sowohl den Engel, als ihr Ebenbild im Mittelstücke; der Künstler läßt sie von einem geheimen Schauer überraschen, welcher meisterlich ausgedrückt ist. Die Engel in der Pietà des Gipfels sind so ausdrucksvoll, daß sie unwillkührlich an jene gegenwärtig verlorenen des Niccolò erinnern, deren schmerzlichen Ausdruck Vasari für unübertrefflich hielt. Die Ausführung ist beendigt, doch ohne Härte und Trockenheit; der Hauptton, dem die Zeit möchte nachgeholfen haben, fällt in das Bräunliche[1]).

Um so weit zu kommen, mußte Bernardino schon eine längere Zeit gearbeitet haben, ob in Gesellschaft des Perugino, oder für eigene Rechnung, ist nicht wohl zu entscheiden, so lange das erste bloß auf einer Angabe des Vasari beruhet, für das andere aber keine Beyspiele bekannt sind. Vielleicht arbeitete er in seiner Jugend für die kleineren Ortschaften des Landes, wo noch so Vieles zu entdecken ist; vielleicht traf seine früheren Arbeiten eben jenes Mißgeschick, welches die Leistungen des Fiorenzo bis auf wenige Proben seines Talentes vernichtet hat. Gewiß kenne ich unter den zahlreichen Werken des Pinturicchio nur ein Einziges, seiner äußeren Verschiedenheit ungeachtet, dem Werthe jenes Bildes der Akademie zu Perugia sich annäherndes: die Mauergemälde der Kappelle des Hl. Bernhardin in der Kirche ara coeli zu Rom, am kapitolinischen Hügel. Vielleicht trifft diese Arbeit der Vorwurf einer ungleichen, bald überfüllten, bald zu luftigen Austheilung des Raumes. Die Charakterköpfe sind indeß voll Leben, die jugendlichen anziehend, durch eben jenen sehnsuchtsvoll-schwärmerischen Ausdruck, welcher die umbrischen Gemälde dieser Zeit von denen anderer Schulen unterscheidet. Aber auch die Halbkuppel der Kirche sta Croce in Gerusalemme zu Rom, welche der Abbate Titi dem Pinturicchio beygelegt hat, dürfte zu dessen früheren Arbeiten gehören, vielmehr zu seinen früheren Unternehmungen, denn, wie es scheint, reichte ihm ein derberes Talent, vielleicht Luca Signorelli, bey dieser Arbeit die Hand.

---

[1]) Die Urkunde der Bestellung dieses Bildes findet sich bey Mariotti, Lettere Perug. Lett. IX. p. 220. f. Anm. 1. — Dieser redliche Forscher vereinigt in diesem Briefe viele umständliche und urkundliche Nachrichten über das Leben, die Leistungen, die Begünstigungen des Pinturicchio, welche der Beachtung werth sind.

Dieser treffliche Künstler, dessen Arbeiten allgemein bekannt[1]) und geschätzt sind, welcher daher keiner umständlichen Beleuchtung zu bedürfen scheint, erwarb höchst wahrscheinlich in dem, seiner Vaterstadt Cortona benachbarten Perugia die nöthigste Anweisung. In seiner Behandlung der Malerey a tempera, wie vornehmlich in seiner Formengebung, blieb er langezeit den Peruginern, besonders dem Fiorenzo di Lorenzo, so ähnlich, daß ich nicht bezweifle, daß er dem letzten seine Jugendbildung verdanke. Um so näher liegt die Vermuthung, daß er in sta Croce zu Rom dem Pinturicchio geholfen habe.

Zur mittleren Lebensstufe dieses Künstlers gehören denn auch dessen Arbeiten in einigen Kappellen der Kirche sta Maria del Popolo zu Rom; hingegen gehen die Verzierungen der Sala Borgia den Malereyen der Libreria des sienesischen Domes unmittelbar voran. In beiden zeigte sich Bernardino als ein gewandter Unternehmer verdungener Arbeiten, welcher alle Umstände, z. B. die größere Erfindungsgabe des jungen Raphael, für sich zu benutzen wußte[2]). Indeß werden

[1]) Seine Mauergemälde im Dome zu Orvieto, durch das Kupferwerk des Della Valle. Seine trefflichen Arbeiten im Kloster Monte Uliveto maggiore werde ich späterhin berühren. Viele seiner Staffeleygemälde vereinigt das Chor des Domes zu Cortona, einige andere eine ihm gegenüberliegende Brüderschaft. Schöner, als diese, meist spätesten Arbeiten des Künstlers, sind einige Gemälde der Sacristey zu Volterra; schätzenswerth einige andere in der Gallerie der Uffizj zu Florenz, besonders die schönen Seitenflügel mit stehenden Heiligen in der ehmals solly'schen, gegenwärtig Kön. preußischen Sammlung zu Berlin. — [2]) Eine dieser ausführlichen Zeichnungen Raphaels befindet sich, obwohl etwas nachgebessert, zu Perugia im Hause Baldeschi, eine zweyte zu Florenz in der Gallerie der Uffizj, disegni, cartella di Rafaello. Beide sind unendlich schöner und geistvoller, als die nach ihnen ins Große ausgeführten, doch in den landschaftlichen Beywerken, Bildnissen und Anderem abgeänderten Wandgemälde. — Allein an einer anderen nicht beachteten Stelle, dürfte Pinturicchio nicht allein der Erfindungsgabe, auch der Hand und des Pinsels des jungen Raphael sich bedient haben; ich bezeichne die Tafel des Hauptaltares der Kirche s. Girolamo zu Perugia, welche dort, ich entsinne mich nicht, ob nach urkundlichen Gründen für eine Arbeit des Pinturicchio gilt. — Auf einem hohen Throne, welcher in leichten Verzierungen von angenehmer Zeichnung endigt und oben, gleich jenem der Madonna von Pescia im Palast Pitti zu Florenz, durch einen Baldachin gedeckt ist, sitzt in der Mitte des Bildes die Jungfrau mit dem Kinde. Neben dem Baldachin schweben zwey ausnehmend schöne, ins Raphaelische gehende Engel. In der Höhe Cherubköpfe. Unten am Boden stehen zu beiden Seiten des Thrones etwas rückwärts s. Franz und Anton von Padua, vor diesen s. Joh. Baptista und Hieronymus. Im Grunde eine Landschaft von trefflichen Linien. — Leider ist dieses herrliche Gemälde sehr verwaschen, einzelne Köpfe, besonders s. Franz, bis zur Untermalung. Doch erleichtern diese Beschädigungen den Blick in die Manier der Ausführung, welche an den meisten Stellen an jene Mittelstufe erinnert, auf welcher Raphael unmittelbar vor seiner Berufung nach Rom einige Jahre verweilt zu seyn scheint. Ich bezeichne hier die Zeit, als er die Lunette

wir, weder, mit Einigen, das schöne Talent des Pinturicchio nach solchen Lohnarbeiten abmessen und verdammen, noch, mit Anderen, solche fabrikartig beschaffte Verzierungen für Geist und Gemüth-volle Dinge erklären wollen. Denn, was Pinturicchio als Künstler bestrebt und vermocht, liegt nur in seinen frischeren Werken zu Tage; aus jenen späteren aber erhellet nur etwa so viel, daß auch das schönste Talent dem Erwerbs- und Handelsgeiste unterliegen könne, welcher übrigens, als untergeordnetes Element der bürgerlichen und häuslichen Begründung des Künstlerlebens freylich ganz unentbehrlich ist. — Daß Pinturicchio in dieser Richtung unwiderbringlich untergegangen war, bewährt eine seiner spätesten Arbeiten, das Altargemälde in einer Kappelle der Kirche s. Andrea zu Spello, einem Landstädtchen an der Straße von Fuligno nach Spoleti, auf welchem der Maler einen Brief d. d. XXIIII. April. MCCCCC. VIII., angebracht, ich denke zur Bezeichnung des Jahres, in welchem er diese Arbeit beendigte. Im Dome desselben Städtchens malte er eine Kappelle in welcher sein Bildniß und darunter in besonderen Abtheilungen: Bernardinus Pictoricius Perusinus; M° CCCCC °I°. Lanzi hält diese Wandgemälde, welche Pinelli in Umrissen ausgegeben hat, für die besten Arbeiten unseres Malers. Gewiß sind sie nicht eben die schlechtesten. Ein lachender, bäurisch derber Hirt in der Geburt des Heilands, das Bildniß des Künstlers, so wie einiges Andere aus der Gegenwart gegriffene, ist wirklich trefflich. Uebrigens verräth sich schon hier, obwohl noch nicht in dem Maße, als in jenem Altargemälde der Minoriten zu s. Andrea, fortschreitende Abnahme des Antheils an der Idee seiner Aufgaben; Unvermögen, die Umrisse der großgehaltenen Figuren ganz auszufüllen.

Ich übergehe hier den Piero della Francesca, den Einige unter die Lehrer des Perugino versetzen, obwohl Keiner der italienischen Geschichtschreiber und Topographen recht eigentlich anzugeben weiß, welche Richtung dieser Künstler verfolgt, in welcher Manier er gemalt habe[1]); um zu dem Künstler zurückzukehren, dessen Ableitung so viele Abschweifungen und Vorbereitungen unumgänglich machte.

---

im Kloster s. Severo zu Perugia begann (1505) das große, ebenfalls unbeendigte Gemälde für Pescia und Anderes, so weniger zur Hand liegt. Er strebte damals über die Abhängigkeit von einzelnen Modellen hinauszukommen, ohne jene feste Begründung zu besitzen, welche er bald darauf erreichte; und gewiß grenzen die bezeichneten Gemälde hie und da an das Leichtfertige und Manierte. In dieser Epoche durfte er, wenn das eben beschriebene Gemälde wirklich dem Pinturicchio verdungen worden, diesem die Arbeit in Rückverdingung gemacht haben. — Ein Blick auf den von Lazur entblößten Kopf des Hl. Hieronymus, dürfte Kennern meine Vermuthung mehr als wahrscheinlich machen.

[1]) Vasari ertheilt ihm jene noch immer vorhandenen Malereyen an den Wänden der Chorkappelle in s. Francesco zu Arezzo, worin ich ihm nicht zu folgen wage, da

Pietro di Christofano, nach seinem Geburtsorte, Castello della Pieve, späterhin von Perugia genannt, wo er gegen das Jahr 1500 sich niedergelassen, den man daher gemeinhin den Pietro Perugino nennt, erlangte und bewährte seinen Ruhm hauptsächlich durch seine Einwirkung auf die Entwickelung des fleckenlosesten Malers neuerer Zeiten, des Raphael von Urbino. Hingegen ist sein persönliches Verdienst selten zu Genüge gewürdigt worden, was er durch eine Fluth mittelmäßiger und schlechter Werke unläugbar vielfach verschuldet hat. Um zu würdigen, was er als Künstler geleistet, muß man die Gewerbsarbeiten, welche er in späteren Jahren mit Hülfe zahlloser, theils sehr mittelmäßiger Gesellen beschaffte, von den künstlerischen Hervorbringungen seiner früheren und mittleren Jahre unterscheiden, welche in gewisser Beziehung zu den schönsten und besten Leistungen ihrer Zeit gehören.

Die frühesten Umstände seines Lebens und Proben seines Talentes sind nicht mit genügender Sicherheit anzugeben. Vasari läßt ihn, von einem ungenannten peruginischen Meister nothdürftig unterrichtet, nach Florenz gehn und dem Andrea del Verocchio sich anschließen. Unstreitig verdankte er seinen näheren Vorgängern, Fiorenzo und Niccolò Alunno, einen wichtigen Theil seiner Bildung. Ob er nun auch beym Verocchio als Schüler, oder Geselle eingetreten, ist bis dahin unerwiesen, wird sogar aus dem Grunde bestritten, daß er nirgend, wie Lorenzo di Credi, oder Lionardo, an die Manieren und Absichten des Verocchio erinnere. Doch eben weil Vasari hier keinen Vermuthungen zu folgen scheint und etwas an sich selbst ganz Unwahrscheinliches behauptet, dürfte er hier irgend einer unbestimmten Künstlersage gefolgt seyn. Ueberhaupt vermischt Vasari die Begriffe Geselle, Schüler, sich hingebender Freund eines älteren Künstlers; und vornehmlich in den letzten Beziehungen mochte Perugino, der sicher als fahrender Geselle frühe nach Florenz gekommen war, dem Verocchio sich angenähert haben. Dieser forschende, tiefer, als seine meisten Zeitgenossen, in die wissenschaftlichen Grundlagen der Kunst eindringende Meister, eignete sich offenbar sowohl zum Rathgeber, als zum Lehrer; er hatte das mäßige Talent des Lorenzo di Credi so weit, als möglich, ausgebildet, und den Genius des Lionardo da Vinci so glücklich geleitet, als wir wissen.

Zu Florenz sah ich, sowohl bey den Nonnen zu s. Jacopo di Ripoli, als auch im Kunsthandel, z. B. bey Hrn. J. Metzger, kleine, wie zur häuslichen

---

anderweitige Zeugnisse noch ersehnt werden. Diese Gemälde sind mit Fertigkeit gemalt, doch sehr maniert. Der schwächliche Geist, welcher darin sich ausspricht, kann weder auf den Perugino, noch überhaupt auf die damalige Kunstentwickelung eingewirkt haben. Im Kunsthandel sah ich verschiedentlich unbedeutende, meist sienesische Bilder, welche speculirende Unternehmer, die Neigung zum Seltenen benutzend, willkührlich zu Arbeiten des Piero della Francesca gestempelt hatten.

Andacht eingerichtete Bilder, Madonnen auf einem Throne mit verschiedenen Heiligen umher, auch Halbbilder der Madonna, welche in einer hellfärbigen, aber festen Manier a tempera gemalt und, obwohl von etwas älterem Ansehn, doch unserem Perugino so nahe verwandt sind, daß wir solche entweder für seine Vorbilder oder für seine Jugendarbeiten erklären müssen. Nachdem ich lange vergebens dem Meister dieser einsam stehenden kleinen Gemälde nachgespürt, habe ich mich endlich für das Letzte entschieden, was denn allerdings auch an sich selbst das wahrscheinlichste ist, da Pietro, wie ich oben gezeigt habe, seine Richtung, also auch eine gewisse technische Bildung aus der Heimath nach Florenz mitgebracht hatte, deren äußeres Ansehn, wie es in jenen kleinen Bildern eintritt, nicht florentinisch, sondern nur umbrisch seyn konnte. Da nun Perugino im Jahre 1475. bereits in florentinischer Manier malte und damals sicher schon Meister war[1]), oder auf eigene Rechnung arbeitete, so werden jene kleinen Bilder um das Jahr 1470. oder früher entstanden seyn. Schwieriger indeß ist die Bestimmung der Folge in den Arbeiten unseres Meisters von diesem J. 1475. bis zum J. 1495., der Zeit seiner besten Leistungen.

Während der oben begrenzten zwanzig Jahre seines besten und frischesten Lebens befolgte Pietro, wenn auch dasselbe Wollen, doch nicht so durchhin dieselbe Manier. In einem Theile seiner damals beendigten Werke ließ er das Studium vorwalten; in einem anderen, wie man sagt, die Idee; es fragt sich nun, ob unter den Malereyen dieser Epoche des Künstlers diejenigen, in denen das Studium vorwaltet, die älteren, oder die neueren sind.

Zu Perugia gilt die Anbetung der Könige, welche aus Paris dahin zurückgekehrt und gegenwärtig in einer wüsten Kappelle des Klosters sta Maria nuova aufgestellt ist, für eines der älteren Werke des Pietro. Dieses Bild hat keine andere Beglaubigung, als das Bildniß des Künstlers selbst zur Linken unter dem Gefolge der Könige, weßhalb Solche, welche den Perugino eben nur nach seinen späteren Arbeiten aufgefaßt haben, hier keine Spur seiner Hand erkennen wollen. Doch ist es ausgemacht, daß Perugino in seinen früheren Jahren und während seines langen und wiederholten Aufenthaltes zu Florenz, dem damaligen Sitze des Naturalismus, sich abwechselnd, oder auch in einem

[1]) Annali Xvirali di Perugia, ad a. 1475. p. 83. a. t. Die XXI. dicti mensis Julii — Mandamus vobis Gabrieli etc. — detis et solvetis Magro Petro . . . . de Castro Plebis pictori libr. quinque denariorum per nos Eidem magistro Petro largit. pro expensis faciendis ex causis certarum picturarum in nostro palatio in sala magnia superiori construendarum et depitendarum per dictum magrm Petrum etc. — ex palatio nostro die XXI. Julii 1475.

bestimmten Abschnitte dieser Epoche der Nachahmung des sinnlich Vorliegenden unbedingt hingegeben hat. Wenn daher dieses Bild, in welchem, ungeachtet der größeren Strenge in der Begründung und Ausbildung des Einzelnen, das Absehn und die Richtung des Perugino völlig zu Tage liegt, sehr wohl seine Arbeit seyn kann und sicher nicht, wie Einige wahrnehmen wollen, florentinisch ist: so wird uns das Bildniß des Malers dienen können, die Zeit, da er sich dem sinnlich Vorliegenden so entschlossen hingegeben, näher zu bestimmen. Dieses Bildniß ist nun allerdings viel jugendlicher, als jenes andere im Cambio, welches einen wohlbeleibten Mann von etwa funfzig Jahren darstellt; doch nicht so schlank und frisch, daß man ihm nicht schon die Reife des Mannes ansähe. Ward nun Perugino im Jahre 1446. geboren, wie man behauptet; so dürfte dieses Bild um 1475. gemalt seyn, im welchem Jahre der Künstler schon in männlichem Alter und, wie wir oben gesehn, in Perugia anwesend war, wo er von den höchsten Staatsbehörden ehrenvoll beschäftigt ward.

Hierin bestärkt mich die Uebereinstimmung dieses Werkes mit den Mauergemälden des Perugino in jener Kappelle des Vaticanischen Palastes, welche Sixtus um das Jahr 1480. erbauen und ausmalen lassen. Ein Theil derselben, die Himmelfahrt der Madonna, die Geburt und Verklärung Christi sind nicht mehr vorhanden, da man sie, dem jüngsten Gerichte des Buonarota Raum zu geben, unter Paul III. abgeworfen hat. Hingegen haben andere sich erhalten, deren eines, zur Linken des jüngsten Gerichtes, welches Ereignisse der Kindheit des Moses darstellt, in seiner Ausführung, wie in den Charakteren, lebhaft an jenes Bild im Kloster sta Maria nuova zu Perugia erinnert. Auch in dem gegenüberstehenden, der Taufe Christi, gemahnen die zahlreichen Bildnißfiguren an das Gefolge der Könige in mehrgedachtem Altarbilde, indem sie uns zugleich auf die Zeit hinführen, in welcher Perugino der Beobachtung und Nachbildung natürlicher Erscheinungen sich freudig hingegeben. Hingegen verräth sein besterhaltenes Gemälde dieser Kappelle, die Verleihung der Himmelsschlüssel, daß er schon während dieser Arbeit seinen Standpunct verändert habe und, bey lässigerem Naturstudium, zu einer strengeren Auffassung der Idee seiner Kunstaufgaben, doch leider auch zu einer gewissen Hingebung in zunehmende Fertigkeit übergegangen sey; wenn dieser Vorwurf nicht vielmehr den Bartolommeo della Gatta trifft, einen mir unbekannten Maler, welcher, wenn Vasari nicht irrte, dem Perugino bey Ausführung dieses Gemäldes Hülfe geleistet hat.

Wie dem auch seyn möge, so lehrt doch ein anderes, mit Namen und Jahr bezeichnetes Gemälde, welches gegenwärtig zu Rom im Palast Albani gezeigt wird, daß Perugino schon um das Jahr 1480. also im Verlaufe jener größeren

Arbeit, angefangen habe, allmählich vom Naturalismus der Florentiner abzuweichen. Das Hauptfeld dieses Bildes zeigt das Christuskind auf dem Boden liegend, vor welchem die Madonna und einige Engel knieen; im Grunde die Erzengel, s. Johannes Bapt. und den Hl. Hieronymus. Auf den vier Pfeilern dieses Stückes vertheilt, die Aufschrift: PETRVS [DE] PERVSIA — PINXIT — M°. CCCC°. VIII°. PRIMO.; lies octuagesimo primo. Oben, nach Art des Niccolò di Fuligno, ein Halbrund mit dem Kreuze, zu dessen Füßen Maria Magdalena, zu den Seiten Maria und. s. Johannes der Evangelist. Wahrscheinlich waren andere Nebentheile vorhanden, welche sich verloren haben.

In diesem Bilde, welches, obwohl verwaschen, doch noch immer durch Anmuth der Stellungen, Feinheit der Gesichtsbildungen und Reinheit des Ausdruckes anzieht, besitzen wir eine schätzbare Urkunde seiner Künstlergeschichte, auf welche um so mehr Gewicht zu legen, als Pietro in seinen früheren Werken häufig versäumt hat, das Jahr der Beendigung anzugeben Erwägen wir, daß in diesem Werke keine einzige Bildnißfigur vorkommt, daß die Absicht, seine Aufgabe ihrer Idee und dem Herkommen gemäß darzustellen darin vorherrscht, so werden wir annehmen müssen, daß er schon um das Jahr 1481. zu der Richtung seiner Landesgenossen sich zurückgewendet und die Manier damaliger Florentiner aufgegeben habe. Hieraus würden wir weiter schließen müssen, daß seine a fresco Malereyen in einem schon zu Vasari's Zeit abgetragenen Kloster vor dem Thore a Pinti zu Florenz, in denen ebenfalls viele Bildnisse vorgekommen[1]), auch jene noch immer vorhandenen drey Altartafeln derselben Kirche, bereits beendigt waren, als Pietro nach Rom ging, um mit anderen Zeitgenossen die sixtinische Kappelle auszuzieren. Eine der bezeichneten Altartafeln, das Kreuz von verschiedenen Heiligen umgeben, ist noch im gutem Stande in der Kirche s. Giovannino, detto la calza, am römischen Thore, vorhanden, dessen Gegenstand Vasari richtig angegeben, dessen kräftige und derbe Charakteristik an Luca Signorelli erinnert. Ein anderes, der Leichnam Christi, Maria, Johannes und Maria Magdalena, befindet sich seit einem Jahr-

---

[1]) Vas. vita di Pietro Perug. (Ed. cit. To. 1. P. II. p. 511.) — un Priore del medesimo convento degli Ingesuati — gli fece fare in un muro del primo chiostro una Natività co i Magi di minuta (?) maniera, che fu da lui con vaghezza e pulitezza grande a perfetto fine condotta; dove era un numero infinito di teste variate; e ritratti di naturale non pochi; fra i quali la testa d'Andrea del Verocchio suo maestro. Nel medesimo cortile fece un fregio sopra gl'archi delle colonne con teste quanto il vivo delle quali era una quella del detto priore tanto viva e di buona maniera lavorata etc. —

hundert in der reichen Gemäldesammlung des Palast Pitti zu Florenz und hat, wenn ich nicht irre, die Reise nach Paris und zurück gemacht; ist jedoch in so schlechtem Stande, daß es nicht mehr in Betracht kommt. Das dritte besitzt gegenwärtig die florentinische Kunstschule.

Das herrlichste Werk seiner Hand, ein Mauergemälde im Kapitelsaale des Klosters sta Maria Maddalena de' Pazzi zu Florenz, welches, als Vasari schrieb, noch den Cisterziensern gehörte, dürfte demnach später, als die sixtinische Kapelle gemalt seyn, und der Zeit angehören, da Pietro die Naturform, deren Studium ihn in einem früheren Abschnitte seines Lebens gänzlich hingerissen hatte, schon hinreichend bemeisterte, um sie mit Freyheit seinen Aufgaben anzupassen. Die, nicht eben zahlreich vorhandenen Werke dieser Kunststufe des Meisters vereinigen strenges Studium mit einer, eben damals ganz ungewöhnlichen Klarheit der Anschauung seines ideellen Gegenstandes. Wenn schon seine frühesten Arbeiten die vorherrschende Stimmung seines Gemüthes und Richtung seines Geistes darlegen, in den nachfolgenden das Studium vorzuwalten scheint, so wird derjenige Abschnitt seines Künstlerlebens, in welchem er zu seinen ursprünglichen Bestrebungen zurückkehrend, diese mit einer Kraft und Klarheit der Darstellung hindurchführte, welche er vorangehenden Studien verdankte, nothwendig die größte und schönste Epoche des Künstlers seyn. Was er in dieser bestrebt, vorbereitet und geleistet, mußte auf jeden nicht gänzlich im Handwerksmäßigen versunkenen Künstler einwirken, also auch den Lionardo anregen, wie ich oben angedeutet habe.

Jenes Wandgemälde des Kapitelsaales der Cisterzienser, jetzt der Schmerzenkappelle der Nonnen zur Hl. Maria Magdalena de' Pazzi, war im Jahre 1818, als ich dasselbe mit Vergünstigung des Erzbischofs besichtigte, noch immer in gutem Stande; die Nachhülfen auf der trockenen Mauer, welche besonders die Landschaft betroffen haben, sind keineswegs, wie es flüchtigen Beobachtern erscheinen könnte, von einer fremden Hand, sondern vom Meister selbst aufgetragen. Die wenigen Figuren, welche die Aufgabe erheischte, sind im Gegensatze zu den damals zu Florenz üblichen Ueberfüllungen mit großer Gewandtheit in den sehr ausgedehnten Raum vertheilt. Eine hübsche Bogenstellung, welche mit der Architectur des Saales übereinstimmt, gewährt einen dreyfachen Durchblick auf die schöne, einfach und massig gehaltene, wohl zusammenhängende Landschaft. Innerhalb des mittleren Bogens der Gekreuzigte, zu dessen Füßen Maria Magdalena, zur Rechten die schmerzhafte Mutter, die schönste, welche mir vorgekommen; die übrigen Figuren: Johannes, s. Benedict und Bernhard; überall in Mienen, Gebehrden, Stellungen eine Ruhe, wie sie dem Schmerze edler Seelen geziemt.

In diesem Gemälde zeigt Pietro, wie man in einem weiten Raume mit wenigen Figuren auskommen könne; in einem anderen, dem Sinne nach jenem verwandten Bilde, dem todten Christus der Kirche sta Chiara, gegenwärtig der florentinischen Kunstschule (No. 44.), wie man viele Figuren in einen engeren Raum einordnen könne, ohne denselben zu überfüllen. Schon unmittelbar nach ihrer Beendigung galt diese Tafel, wenn wir Vasari hören, mit Recht für eines seiner besten Werke; wie viel Fleiß er daran aufgewendet, zeigen die trefflichen, ausführlichen Naturstudien in der Zeichnungssammlung der Gallerie der Uffizj zu Florenz[1]). Sie trägt die Inschrift:

PETRVS. PERVSINVS.
PINXIT. A. D. M. CCCC.
LXXXXV.

fällt demnach in die Zeit der männlichen Reife des Künstlers, in dessen Leben sie einen Wendepunct zu bezeichnen scheint, da Pietro bald darauf sich in Perugia niedergelassen und aufgehört hat, mit Ernst und Strenge dem Vortrefflichen nachzustreben.

Wie so viele seiner Zeitgenossen ward endlich auch dieser große Künstler vom Handwerke hingerissen. Allerdings herrscht schon in seinen früheren Arbeiten eine gewisse Gleichförmigkeit; doch ist solche dort noch keinesweges Folge einer angenommenen Manier, vielmehr nur seiner durchhin edlen Auffassung ihm dargebotener Aufgaben, seiner durchhin reinen Gemüthsstimmung. Erst in der Folge, etwa um das Jahr 1500. ergab er sich der Fertigkeit und einem zu weit getriebenen Erwerbsgeiste. Die Bilder, welche er von dieser Zeit an vollbracht hat, sind, obwohl von größter Einförmigkeit des Entwurfes, doch in der Ausführung ungleich[2]), weil sie zwar nach seinen Erfindungen, doch von ver-

---

[1]) Gall. degli Uffizj, disegni, cartella di Pietro Perugino. No. 1. 7. 8. — Diese Studien sind in schwarzer und rother Kreide, mit etwas Tusche, Zinnober und Deckweiß mit größtem Fleiße ausgeführt. — Die Hand, welche das Leichentuch anzieht, in größerem Maßstabe mit vielem Gefühle nach dem Leben. — Daselbst, No. 5. die schmerzhafte Mutter, Studium zu jenem Wandgemälde in sta Maria Maddalena de' Pazzi. — No. 4. Bildniß, zurückgeworfener jugendlicher Kopf, welcher an Peters eigene Züge erinnert. — [2]) In der Gallerie der Ak. der Künste zu Florenz hängen neben dem erwähnten Christus aus sta Chiara, einige andere Altargemälde des Perugino, No. 39. ein Kreuz, zu dessen Füßen die Madonna und s. Hieronymus; ich halt dieses für älter als jenes andere, weil es ihm zwar im Sinne gleicht, doch in der Ausführung, besonders in den Händen nachsteht. No. 42. Ein großes Altarblatt aus der Zeit und im Geschmacke der Malereyen im Wechselgerichte zu Perugia: PETRVS PERVSINVS PINXIT. A. D. MCCCCC. — Dieses Gemälde, in welchem allerdings die Nachwirkung vorangegangener ernstlicher Bestrebungen noch nicht so ganz sich verläugnen konnte, dürfte schon großentheils von Gehülfen ausgeführt seyn, welche, wohl in die Manier, doch

schiedenen Gehülfen gemalt worden; die spätesten, wiederum von ihm selbst ausgeführten von einer betrübenden Schwäche. Kurz vor seinem Ableben ergänzte er das Wandgemälde, welches Raphael in einer Kappelle des Klosters s. Severo zu Perugia begonnen und unvollendet hinterlassen hatte. Raphael malte die Glorie, deren Anordnung an die Disputa erinnert, nach einer später hinzugefügten Aufschrift, im Jahre 1505. Unter den Ergänzungen seines Lehrers lieset man:

PETRVS DE CASTRO PLEBIS PERVSINVS — SANCTOS SANCTASQVE PINXIT. A. D. M. D. XXI.

Aehnliche Schwäche der Auffassung, gleich matte Verblasenheit zeigt das Altargemälde in der Servitenkirche zu Florenz, welches, nach Angabe des Vasari[1]), alsobald mit Hohn aufgenommen worden. Gewiß erlebte ich, daß einige davon abgenommene Flügel des Bildes eine längere Zeit hindurch für den billigen Preis von dreyßig Zecchinen vergeblich ausgeboten wurden.

Die bekannten Mauergemälde im Wechselgerichte zu Perugia fallen, da sie nach der Aufschrift am Pfeiler im Jahre 1500 begonnen, oder beendigt worden[2]), bereits in die Epoche der Abnahme seines Strebens, des Ueberganges zu seiner späteren, ganz handwerksmäßigen Richtung. Beyspiele dieser letzten gewähren jene unzähligen Tafeln und Wandgemälde, mit denen er selbst, oder seine Gehülfen und Schüler die Kirchen von Perugia und anderer Ortschaften des Bezirkes erfüllt haben. Allerdings sind diese Arbeiten nicht durchhin schlecht, oder mittelmäßig; indeß dürfte bey diesen späteren Leistungen das Gute, was sie enthalten, häufiger seinen besseren Schülern, dem Raphael, Spagna und Anderen angehören, als dem Meister selbst, dessen frische und belebte Hervorbringungen sicher nicht über das Jahr 1500 hinausgehn. Wie wenig es ihm

---

nicht so ganz in den Sinn ihres Meisters eingegangen sind. Es erträgt daher, obwohl der Zeit nach selbst ein Raphael darin die Hand angelegt haben könnte, doch nur mühsam die Nähe jener anderen Gemälde, zu denen noch das Gebet am Oelberge aus der Kirche la Calza kommt. — Ein großer deutscher Fürst, dessen Antheil an allem rein Menschlichen sich vielfach bewährt hat, dessen Scharfblick in Dingen der Kunst ich häufig habe bewundern müssen, wollte dieser Gruppe von Gemälden gegenüber, nicht einräumen, daß solche sämmtlich von derselben Hand ausgeführt seyn können. — Unbestochen durch äußere Aehnlichkeiten der Manier und des Entwurfes, entdeckte dieser Herr tiefer liegende Verschiedenheiten, deren Grund ich bereits erklärt habe.

[1]) S. vita di Pietro Perug. — [2]) Mariotti, lett. Perug. lett. VI. p. 258. Anm. 1. erwähnt einer Empfangsbescheinigung der Bezahlung dieser Gemälde vom J. 1507. Doch müßte man solche selbst sehn, um ihren Sinn ermitteln zu können, und den Widerspruch auszugleichen, in welchem sie mit der Aufschrift jener Malereyen zu stehen scheint.

späterhin um die Kunst ein Ernst gewesen, wie handwerksmäßig er sein Geschäft betrieben, zeigt eine Tafel mit seinem Namen und der Jahreszahl 1518. in der Gallerie Rinuccini zu Florenz. Die mit dem Pinsel gezeichnete Aufschrift dieses Altargemäldes ist schwerlich verfälscht, da sie augenscheinlich so alt ist, als das Bild selbst. Andererseits ist die Manier der Ausführung nicht peruginisch, sondern altlombardisch, woraus zu schließen, daß Pietro eben damals einen reisenden Norditaliener als Gesellen in seiner Werkstatt angestellt habe, dem es unmöglich gefallen seiner angelernten Manier zu entsagen und jener des Perugino in dem Maße sich anzuschmiegen, als dessen Lehrlinge und Schüler.

Demnach hatte Pietro die schönste und würdigste Stelle seiner Künstlerlaufbahn bereits überschritten, als Raphael sein Lehrling ward; doch mußte der Grundsatz, nach welchem der Meister in seinen besten Tagen das Vortreffliche hervorgebracht hatte, in dessen Lehren nachklingen. Allerdings war Pietro, gleich so viel anderen Meistern, geneigt, den Lehrlingen seine Eigenthümlichkeiten einzuprägen, deren Aufdruck mancher mittelmäßige Geselle, z. B. Tiberio d' Asisi[1]), sein Leben lang bewahrt hat. Hingegen erriethen die fähigen, ein Spagna[2]), und besonders Raphael, aus den Studienbüchern, oder aus hingeworfenen Aeußerungen des Meisters, daß eben dessen größeste und gelungenste Leistungen aus einer zwiefachen Begeisterung hervorgegangen waren: jener, welche vom Begriffe ausgeht, und jener anderen, unabhängigen, welche die Anschauung der Natur in ihren mannichfaltig schönen und vielbedeutenden Formen, doch nur den empfänglichen, wahrhaft künstlerischen Seelen gewähret.

Gewiß war Raphael schon vor seiner ersten florentinischen Reise in dieses Geheimniß eingeweiht; denn er zeigte in der Vermählung der Jungfrau zu Mayland, in der Himmelfahrt der vaticanischen Gallerie, in dem Gekreuzigten der Gallerie des Cardinal Fesch[3]), wie überall in seinen übrigen, im Schulgeschmacke des Pietro gefertigten Gemälden bereits viel sorgliche und liebevolle Beobachtung des Lebens. Doch jenes tiefere Eingehen in die Gesetze der Ge-

---

[1]) Zu Montefalco malte Tiberio fast in allen Kirchen des Städtchens und seiner umliegenden Klöster, meist mit Beyfügung seines Namens und Jahres. Zu Asisi und Perugia an verschiedenen Stellen. Er ist daran kenntlich, daß er in seinen Köpfen das Ovale des Pietro noch ungleich mehr beschnitten und eckiger gehalten, als dieser in seinen besseren Tagen sich gewöhnt hatte. — [2]) Sein Hauptbild stehet gut erhalten in der Kappelle des Hl. Stephanus der Unterkirche des Hl. Franz zu Asisi. Madonna auf dem Throne von einigen Heiligen umgeben; am Sockel: A. D. M. CCCCC. XVI. XV. IVLII. Seine a fresco Malerey in der Celle des Hl. Franz in s. Maria degli Angeli ist gleichfalls ausgezeichnet. Minder das Bild im Rathhause zu Spoleti. Schöne Gemälde dss. zu Trevi und sonst. — [3]) Dieses Bild trägt die Aufschrift: RAPHAEL VRBINAS P.

staltung, jenes bedachtlose sich Hingeben in den Reiz der natürlichen Erscheinungen, welches ihn nun bald zum vollendeten Meister bilden sollte, wagte er erst, nachdem er die Fesseln der Schule ganz abgeworfen und ohne Vorbehalt die Richtung damaliger Florentiner eingeschlagen hatte. Also werden wir im Ganzen annehmen können, daß er den reinen, keuschen Sinn, die Achtung für das Herkömmliche, die religiöse Strenge in der Auffassung seiner ideellen Aufgaben, vornehmlich dem Beyspiele, den Lehren und Einwirkungen seines Meisters verdanke; hingegen die gründliche Durchbildung seiner Darstellung, jenem offenen, heiteren, allseitigen Natursinn, den er im Wetteifer mit seinen florentinischen Zeitgenossen, wenn nicht erwarb, doch weiter ausbildete. Der Gang seiner Entwickelung war im Ganzen jenem gleich, den sein Lehrer um etwa dreißig Jahre früher eingeschlagen hatte. Indeß hatten die Umstände sich verändert. Als Raphael nach Florenz kam, war bereits durch Lionardo, bald auch durch Michelangelo einem bestimmteren anatomischen Wissen die Bahn gebrochen, hatte man eben begonnen im Einzelnen auch das Allgemeine aufzufinden, und vom Allgemeinen ausgehend, auch wiederum das Einzelne behender, sicherer, gründlicher aufzufassen. Von dem an war es zuerst möglich geworden, inmitten der mannichfaltigsten Beobachtungen und Studien die Idee der Aufgabe, die vorwaltende Stimmung des eigenen Gemüthes ungestört festzuhalten, strenge Beachtung des Herkömmlichen, tiefes Eingehn in die Idee der Aufgabe, Eigenthümlichkeit des Gefühles und Sinnes mit einer, bis dahin unbekannten Klarheit und Umständlichkeit der Darstellung zu vereinigen. Der schönste, der wahre Genius der neueren Kunst begann demnach seine Laufbahn unter den glücklichsten Umständen; durch seinen Meister zu strenger Auffassung seiner Aufgaben angeleitet, durch seine übrigen Zeitgenossen zu tieferem Eindringen in die Gesetze des sich Gestaltens und Erscheinens angespornt, als jenem jemals gelingen konnte, mußte er, da die Natur mit seltener Freygebigkeit das Uebrige ihm verliehen hatte, dahinkommen, der gesammten Malerey neuerer Zeiten als ein allgemeines Muster vorzuschweben. Hätte man nur, anstatt sein nothwendig unerreichbares Eigenthümliche nachzuahmen, vielmehr seine Bahn einschlagen wollen, so dürfte die Geschichte der Kunstbestrebungen der letzten Jahrhunderte minder unerfreulich und tröstlicher seyn, als nun der Fall ist. Denn gewiß gehören die Vorzüge der raphaelischen Leistungen nicht einzig der übrigens unbestreitbaren Größe und Schönheit seiner Eigenthümlichkeit, vielmehr gutentheils auch dem Glücke an, welches ihn zeitig auf die einzig-rechte Bahn geleitet hat. Wie würde man sonst sich erklären können, daß so viele seine Zeitgenossen, bey größter Verschiedenheit des eigenthümlichen Seyns und Trachtens, doch ihm so nahe gekommen sind, als Alle wissen, denen der Werth und die Bedeutung

der Benennung, Cinquecentisten, ganz geläufig ist. Indeß enthalten die Leistungen dieser großen Zeitgenossenschaft die vielseitigste Entfaltung der höheren Kunstbestrebungen neuerer Zeiten, werden daher aus einem ganz anderen Standpuncte zu betrachten seyn, als die Bestrebungen, welche wir so eben im Ganzen übersehen haben.

Vielleicht vermissen Einige in der Ableitung welche ich hier beschließe, eine Erwähnung des Francesco Francia und anderer, dem Alunno und Pietro nahe verwandter Künstler. Indeß habe ich absichtlich vermieden, über die Grenze dessen hinauszugehn, was mir ansichtlich und umständlich bekannt ist, und überlasse Anderen auszumachen, ob diese Verwandtschaft aus Mittheilung und gegenseitiger Anregung, oder vielmehr aus allgemeineren Ursachen zu erklären sey.

Eben so wenig fand ich die Stelle, wo des Piero di Cosimo erwähnt werden konnte, dem Vasari eine eigene Lebensbeschreibung gewidmet hat. Dieser abweichende Künstler gehört der florentinischen Schule wohl nicht in dem Maße an, als gemeinhin angenommen wird. Sein Bestreben, dem Ton und Auftrag der Farbe, selbst auf Unkosten des Gegenstandes und besonders der Form, jene rein sinnliche Schönheit zu geben, welche die Venezianer schon seit den letzten Decennien des funfzehnten Jahrhundertes, besonders in den nächsten des folgenden erstrebten, verweiset auf eine frühe Berührung mit den lombardischen Malern, welche historisch nicht nachzuweisen ist. Vielleicht hat er eine Weile dem Cosimo Rosselli als Geselle gedient, und daher seinen zweyten Namen erhalten; da er indeß von diesem Künstler weder die Manier, noch die Richtung angenommen, so wird er im eigentlichen Sinne schwerlich dessen Schüler seyn. Die wichtigsten Werke des Piero di Cosimo befinden sich, das eine hinter dem Hauptaltare der Franciscanerkirche zu Fiesole, mit der Aufschrift Pier di Cosimo 1480.; das andere in dem Quartier des Commissares des florentinischen Findelhauses (Innocenti). Das letzte, eine Madonna auf dem Throne von Heiligen und Engeln umgeben, ist durch seine größere Ausführung und bessere Erhaltung, jenes durch die Inschrift wichtig, in welcher die Auswerfung des Endvocales im Taufnamen ebenfalls auf lombardische Gewöhnungen hinzudeuten scheint.

Ich benutze den offenen Raum dieses Blattes, um, zur Jugend des Pietro Perugino zurückkehrend, eines Rundgemäldes der Kön. Preuß., ehmals Solly'schen Sammlung zu erwähnen, welches mir eine der ältesten Arbeiten des gedachten Meisters zu seyn scheint, weil es, zwar ganz in der Manier des Fiorenzo di Lorenzo, doch minder fertig gemalt ist, zugleich der Eigenthümlichkeit des Ersten bey weitem mehr entspricht, als jener des Anderen. Dieselbe Sammlung besitzt auch ein Jugendwerk Raphaels, die Jungfrau mit dem Kinde in einer herrlichen Landschaft.

Belege

I. Zur Künstlergeschichte des Lorenzo di Bartolo Ghiberti

1) Archiv. dell' opera del Duomo di Firenze. scaffale IV. N°. XXV. Libro: Alloghagioni delopera di sca Maria del Fiore al tempo di ser Nicolajo di . . . . . di Nicholajo di Diedi. cominciato anno M. CCCC XXXVIII.

fo. 5. Locatio casse s. Zenobii Laurentio Bartoluccii pro ipsius perfection. In Dei nomine amen anno domini 1439. — die XVIII. mensis aprilis. — —

Guiltriottus olim Zanobi de riccalbanis de Flor. provisor opere s. marie del Fiore etc. — lochavit:

Laurentio bartoli aurifici presenti et conducenti vid. ad perficiendum et perfectionem dandum capse bronzi jam prius incepte[1]) pro corpore S. Zenobii hoc modo et forma vid. quod in dicta cassa sint et esse debeant in parte anteriori ipsius tres storias miraculorum domini sci Zanobii vid. — factorum per dictum sanctum. in testis erunt storias (sic) jam incept. In alia facie dicte capse ubi erit ssanctus debent apponi et esse certas licteras et ephytaphium prout condi volunt per dictum Leonardum aretinum florent. cancellarium. Etenim istis pactis. vid. Quod opera predicta teneatur et dare debeat dicto Laurentio denarios pro solvendo discipulis et factoribus, qui unacum dicto Laurentio . . . . super dicta capsa et similiter sibi pro suis necessitatibus, quam capsam sic perfectam dare debeat dicte opere hinc ad proxsimum mensem Januarium prox. fut. MCCCCXXXVIIII.° (1440.).

Lionardo Bruni von Arezzo ward auch bey anderen Kunstarbeiten zu Rathe gezogen; er schrieb dem Ausschuß, welcher die Anfertigung der mittleren Thüre der florentinischen Taufkirche leitete: Jo considero che le 10. storie della nuova porta, che avete deliberato, che siano del vecchio testamento, vogliono avere due cose, e principalmente l'una, che siano illustri; l'altra, che siano significanti. Illustri chiamo quelle, che possono ben pascer l'occhio con varietà di disegno; significanti quelle, che abbiano importanza degna di memoria. Presupponendo queste due cose, ho eletto secondo il giudizio mio 10 istorie, quali vi mando notate in carta. Bisognerà, che colui, che le ha a disegnare, sia ben istrutto di ciascuna Historia, sicchè possa ben

[1]) Ueber die vorangegangenen Verhandlungen S. Richa delle chiese di Fir., Duomo., a. s. St.

mettere e le persone e gli atti occurrenti et che abbia del gentile, sicchè gli sappia ben ornare.

Oltre alle dieci Historie ho notato otto Profeti, come vedrete nella carta. Non dubito punto, che questa opera, come io ve l'ho disegnata, riuscirà eccellentissima. Ma ben vorrei essere presso a chi l'avrà a disegnare, per fargli prendere ogni significato, che la storia importa. etc. (aus Richa delle chiese di Fir. T. II. p. XXI.

Von einer richtigen Andeutung seiner eigenen Gedanken erwartete Bruni die begehrenswerthe Bedeutung des vorhabenden Kunstwerkes; vom Künstler hingegen bloß eine gewisse sinnliche Annehmlichkeit der Manier (pascer l'occhio). Hätte er die Kunst nach ihrem Wesen gekannt, so würde er haben fürchten müssen, daß seine ärmlichen dogmatischen Beziehungen in dem vollen Ergusse jenes ihm noch unbekannten künstlerischen Geistes, dem er den seinigen einzuhauchen hoffte, durchaus verschwinden werden, wie es geschehn ist. Uebrigens erhellt aus diesem an sich selbst zu billigenden Gebrauche über Solches, was in Kunstwerken dem Begriffe ganz angehöret, die Meinung und Ansicht der Gelehrten einzuholen, daß in den Kunstwerken des Mittelalters die Wahl und Beziehung des Gegenstandes, auf welche neuere Kenner nicht selten alles Gewicht legen wollen, selten, ja vielleicht nirgend dem Künstler selbst angehört.

2) Ghiberti stand schon seit dem Jahre 1406. mit der Domverwaltung in Berechnung. Archiv. cit. scaffale LXVIII. Quinterno di Cassa . a di primo di Gennajo MCCCCV. (1406.)

fo. 3. a. t. MCCCCV.

Lorenzo di Bartoluccio . . orafo de dare a di XII. di giennajo fior. tre den. per lui a Nofri del Forese cam. passato a suo conto a c. 8. — fior. III. den. und gegenüber fo. 4. Lorenzo di Bartoluccio orafo de avere fior. III. den. posto de dare innanzi a c. 44. etc. Vgl. das. fo. 44. 45.

3) Archiv. cit. libro Alloghagioni s. cit. fo. 4. 6. und a. t. 7. 8. a. t. fo. 14. a. t. 15. und a. t. 18. 18. a. t. fo. 32. 36. 39. wird der größte Theil der Fenster des Domes an verschiedene Glasmusaicisten verdungen.

Diese Musaicisten (man war damals wenigstens in Italien noch weit davon entfernt, auf Glas zu malen) heißen: Guido Nicolai, plebanus s...... Pelagii et cappellanus in ecclesia s. Petri majoris. Bernardus Francisci magister vetrorum. Dominichus pieri de pisis, prior sci Sisti de Pisis. Carulus Francisci Zeti, civis Flor. magister fenestrarum vetri. Angelus Lippi magister fac. fenestras vitri. Laurentius Antonii cappellanus s. Petri majoris. Die näheren Umstände zeigen sich besonders fo. 32. 1442. XII. Martii — locaverunt — Bernardo Francisci,

qui facit fenestras de vetro ad faciendum et fieri faciendum et laborandum Duos oculos coloritos de illis de tribuna magna, illi vid. qui erunt declarati per operarium et cum illis designis et storiis sibi dandis per dictos operarios.

und fo. 36. die secunda Maji (1443.)

— lochaverunt — Bernardo Francisci, qui facit fenestras de vetro — Duos oculos de vetro in tribuna magna — vid.

Unum ex latere destro vid. versus tribunam corporis Christi in quo debet esse resuressio dni nri Jhs. XPI. secundum designum sibi dandum et debet fieri justa illud incoronatio.

Alium vero oculum . . . alia tribuna et justa dcm oculum in quo debet esse quum dominus no. oravit in orto et cum designo sibi dando. quos debet bene lavorare arbitrio dnorum operariorum et boni magistri et debet abere pro suo magisterio vitreo tagliatur.[1]) et aliis librar. undecim et soldi decem, picc.

Operarii predicti promictunt solvere designum, pictorem et ferramenta, facere pontes et alia occurrentia.

Aus diesem Protocoll erhellt, wie es zu deuten sey, wenn Ghiberti (cod. cit.) erzählt, daß er Fenstermalereyen gezeichnet, das ist, deren Vorzeichnung entworfen habe. Obige Citate betreffen zum Theil eben jene Augen und Fenster, deren Ghiberti erwähnt.

4) Im Jahre 1417. übernahm Ghiberti die Anfertigung zweyer Felder des reich verzierten Beckens von Erz in der Taufkirche der Sieneser. Sie sind gut ausgefallen, mögen indeß dem Künstler selbst minder genügt haben, weil er sie in seiner Schrift nicht einzeln hervorhebt. Das Duplicat des Vertrages findet sich Archiv. dell' opera del Duomo di Siena, Pergamene, N°. 1437. 1438. Nachstehenden Auszug entnehme ich aus Nummer 1438., weil solche besser im Stande ist.

Anno domini 1417. Indict. predicta (decima) die vero XXI. mensis Maji. Actum in opera seu domo opere sce Marie de Senis etc. — Egregii et hon. viri D. Katherinus Corsini miles et operarius ecclesie cathedralis etc. — magistro Laurentio Bartholi aurifici de Florentia. —

Item quod magister Laurentius teneatur et debeat, conplevisse unam de dictis tabulis et ystoriis in decem menses proxime venturos cum omni perfectione ipsius et figurarum, quam sic factam et conpletam

---

[1]) Ich wage nicht, diese Abbreviatur aufzulösen. Tagliare, heißt schneiden, zuschneiden. Gewiß also wollte der Notar sagen: für seine Arbeit, nemlich das Zuschneiden des Glases und Anderes.

ostendere debeat dictis operario et consiliariis suis antequam ipsam tabulam deauret et postea cum auro, ut possint ipsam videre et examinare si placeat eis et si habeat omnem perfectionem suam et super ipsam habere Illam Informationem de qua eis placuerit et sic visis et examinatis omnibus habeant et teneantur declarare pretium et salarium debitum et debendum eidem magistro Laurentio tam pro ipsa prima tabula quam pro alia, scilicet que per eos fuerit declarata, poni debeat ad exequtionem. Et quod ipse magister Laurentius teneatur cum deaurabit eas, ipsas deaurare ad nuotum[1]), et non cum pannellis.

Item quod dictus magister Laurentius teneatur et debeat postquam dicta prima tabula fuerit facta et visa et pretium declaratum ut supra in decem menses tunc proxime sequturos fare illam tabulam seu Ystoriam cum figuris et forma sibi per predictos datis et traditis de bono Actone[2]) et bonis figuris ad similitudinem prime et melius si fieri potest ut bene stet sicut prima et melius.

Item quod dictus Dominus Catherinus et consiliarii prefati non possint nec debeant antequam fiat et videatur dicta prima tabula et storia et declaretur pretium ut supra locare alicui sex figuris (das Duplicat hat: figuras) que fieri debent in dicto fonte baptismi. etc.

Lorenzo erhält eine Vorausbezahlung von hundert Goldgulden. Der Notar: Jacobus olim Nuccini. Die übrigen Felder arbeitete in der Folge Jacob della Quercia (S. Arch. cit. Perg. N°. 1439. 1450. 1473.) und Donatello.

II. Donatello

Archivio dell' opera del Duomo di Siena. Libro E. 5. Deliberazioni. principiato ao. 1433. due d'Agosto.

fo. 3. et a. t. A di XVIII. di Agosto.

E (J) prefati Misser lo operajo et Conseglieri, absente Andrea ragunati etc.

Conciosiacosache a loro si sia presantato Pagno di Lapo, garzone di Donato di Nicolò da Fiorenza et abbi domandato per parte d'esso Donato, che si saldi certa ragione di denari, che 'l detto Donato a avuti da la detta opera, et di lavorii per esso Donato facti per la opera predetta, el quale saldo di ragione é ragionevole et debito; et veduto che 'l detto Donato a avuto in prestanza da la detta opera libre settecento trenta otto et soldi undici, come appare al libro giallo

[1]) a nuoto, S. die Wörterb. — [2]) Ottone, Erz.

della detta opera a fo. 90. Et veduto che 'l detto Donato a servito la detta opera et fatto certe figure d'ottone aurate per lo baptesimo, che é nella chiesa di sancto Giovanni, le quali più chiaramente et per partito saranno specificate al libro del camarlengho, per le quali figure debba avere libre settecento vinti di den. etc. di concordia deliberarono, che 'l camarlengho della detta opera senza suo pregiudizio o danno accenda creditore esso donato ne' libri de la detta opara de le dette libre settecento vinti di denari, et dapoi essa quantità aconci et ponga a la detta posta del detto Donato dove é scripto debitore. Et perchè Donato detto, fatto el detto sconto, resta a pagare de la detta quantità Lib. diciotto e soldi undici, Et considerato, che esso Donato fece uno sportello per lo detto baptesimo pur d'ottone aurato, et quale non é riescito per modo, che piaccia a essi operaio et conseglieri, Et volenti usare discrezione al detto Donato, et che lui non patischa tutto il danno, che pare alquanto ragionevole e giusto, accioche lui non abbi perduto in tutto el tempo et la fadigha, deliberarono solennemente, che 'l detto camarlengho senza suo pregiudicio et danno de denari dessa opera dia et paghi a Donato predetto libre trenta otto e soldi undici di Den., nela qual somma conti e sconti le dette libre 18. et soldi undici dovute dal detto Donato alla opera predetta per resto della somma predetta. Et che 'l detto sportello sia libero del detto Donato. El quale sportello el detto misser Bartolommeo oparajo dè[1]) et consegnò al detto Pagno di Lapo ricevente per lo detto Donato in presentia di me notajo e testimonj Infrascripti etc.

Darauf in weitläuftigen Formeln die Quittung des Beauftragten des Donato.

Von diesen Mißhelligkeiten hatte Vasari, dem, wie ich verschiedentlich bemerkt habe, in sienesischen Dingen ein flüchtiger örtlicher Forscher berichtet haben muß, eine freylich höchst unbestimmte Kunde erlangt, welche er, im Leben des Donato, auf folgende Weise ins Kleine ausmalte.

„Auf dem Wege von Rom nach Florenz (wie gewöhnlich, so weiß Vasari auch hier die zufälligen Nebenumstände viel besser anzugeben, als die Hauptsache) übernahm Donato den Guß eines Thores von Erz für die Taufkirche zu Siena. Als nun Alles zum Gusse vorbereitet war, verließ er auf Zureden eines durchreisenden Freundes (?) diese Arbeit unvollendet, ja kaum begonnen, um nach Florenz zurückzukehren. Das einzige Stück, welches er in der Bauhütte gedachter Stadt zurückgelassen, ist eine Figur des Hl. Johannes des Täufers von Erz,

[1]) diede.

welcher der rechte Arm fehlt. Man sagt, daß Donato ihn herabgeschlagen habe, weil die Domverwaltung ihm seinen vollen Lohn nicht ausbezahlen wollen."

Diese Angaben enthalten zunächst innere Widersprüche; denn, wie konnte Donato auf Lohn Anspruch machen, wenn er die Arbeit, welche er übernommen, so muthwillig, als Vasari berichtet, verlassen hätte. Sie widersprechen ferner der urkundlich begründeten Thatsache, daß Donatello der Domverwaltung einige Reliefstücke gearbeitet und wohlbeendigt abgeliefert hat, welche noch am Taufbecken vorhanden sind. Uebrigens ist es klar, daß jenem Mährchen des Vasari eine unbestimmte Kunde von jenem Sportello zum Grunde liegt, welches die sienesische Domverwaltung dem Donatello zurückstellte, weil die Arbeit nicht nach Wunsch ausgefallen war. Sportelli sind indeß kleinere Thüren, wie man sie an Schränken, Altarschreinen und Vergitterungen anzubringen pflegte; nicht porte, Thore, oder gar, wie man hier annehmen müßte, Kirchenthore.

Ob man wohl jemals dahin gelangen wird, in den Schriften des Vasari den einsichtsvollen Kunstkenner, den angenehmen Schriftsteller, vom Compilator ohne Urtheil und Gewissenhaftigkeit, vom dichterischen Historiker zu unterscheiden? —

III. Michelozzo di Bartolomeo

Archiv. dell' op. del Duomo di Firenze. Libro Alloghagioni etc. s. cit. fo. 57.

MCCCCXLVII. die 28. Februarii. Nobiles viri etc. locaverunt: Michelozzo Bartolomei intagliatori etc.

Gli operai aluoghano a Michelozzo di Bartolomeo intagliatore una gratichola di bronzo per l'altare, che al presente si fa nella capella di s. Stefano, la quale gratichola ricigne tutte quatro le faccie di detto altare. In questo modo.

Chella detta gratichola sia composta nelle due faccie maggiori di ventuno compassi cioé tre filari, sette per lo lungo di detto altare et tre per l'alteza come mostra uno disegnio fatto nel muro nella loggietta dell' opera di mano del detto Michelozo, et nelle due teste minori solo un filare de' detti conpassi per alteza, ricinti intorno i decti conpassi. E y detti conpassi debbano essere conposti et ornati di transfori . . . . ornamenti, come nostra uno modello fatto per detto Michelozo per detti compassi, il quale debba stare apresso i detti operai. E promette detto Michelozo quello lavorare bene e diligentemente a uso di buon maestro etc. Et gli operai detti gli debbino dare tutta la materia et, per insino avra, se ne gli da libre cinquecento cinquantasei, che avanzò dal gietto delle porte della sagrestia.

Et più debbe detto Michelozzo avere per suo maestero quello e quanto sarà dichiarato per gl' operai, che per gli tempi saranno.

Dieser Auftrag einer an sich selbst handwerksmäßigen Arbeit zeigt, daß Michelozzo die Gußarbeit als Gewerbe betrieb. In Bezug auf seine Vorrichtungen und auf seine Fertigkeit in solchen Arbeiten ward er, wie ich vermuthe, als Gehülfe des Luca della Robbia auch bey dem Gusse der Thore der Sacristey angestellt, deren obige Verhandlung erwähnt. Vgl. Belege, IV.

IV. Luca della Robbia

1) Archiv. et Libro citt. fo. 5. a. t.

Eodem anno (1438.) die vigesima mensis Aprilis etc. — Lochaverunt: Lucae olim Simonis marci della robbia Intagliatori (also nicht aurifici) et civi Floren. presenti et conducenti ad faciendum et construendum: Duo altaria pro duabus capellis s. Marie del fiore intellecto modo etiam intellecto designo. vid. In capella titulata et sub titulo santi petri apostoli in dicta Ecclesia unum altare marmoris longitudinis et largitudinis secundum modellum lignaminis vid. in largitudine brach. trium cum septem octavis alt. brachii vel circha etiam illis mensuris sibi dandis et cum tribus compassis . in facie anteriori uno vid. in qualibet testa, in quibus sint storie santi Petri predicti prout dabuntur et designabuntur ei. Et in parte posteriori prout alias deliberabitur.

Secundum vero altare sit in capella titolata sub vocabulo S. Pauli apostoli illius largitudinis et longitudinis prout sup datur de alio superiori et secundum modellum . . . . quod factum fuit de cera per donatum Nicholai Becti Bardi[1]) quod est in dicta opera . vid. super quatuor colunis et in part. intus cum forma ovale cum storiis et figuris marmi arche santi Pauli predicti. Que altaria facere debeat ad usum boni magistri ita et taliter, quod sint prout requiritur in dicta ecclesia. Et debeat habere pro sua mercede pro dictis laboreriis pro pretio alias declarando et ordinando per operarium predictum et debeat et obligatus sit primum altare dare perfectum hinc ad quindecim menses et alium post alios quindecim menses et propterea obligavit dictis operariis bona sua presentia et futura etc.

2) Archiv. et libro cit. fo. 54. a. t.

Die XI. mensis ottobris (anno 1446. v. fo. 53.) Operarii antedicti — — locaverunt et concesserunt etc. Luce Simonis della robbia scultori presenti et conducenti ad faciendum:

[1]) Hier haben wir die ganze Genealogie des Donatello.

Unam storiam terre cocte Invetriate illius materie qua est illa posita in arcu sacrestie que storia debet esse vid. Ascensio dni nri Yhu XPI, cum duodecim figuris apostolorum et matris ejus virginis marie et quod mons sit sui coloris arbores etiam sui coloris et secundum designum factum in quodam modello parvo, qui stare debet in opera usque ad perfectionem dicti laborerii et melius, si melius fieri potest. Quam storiam debet perfecisse hinc a decto menses proximos futuros[1]) et posuisse super archum secunde sacrestie et pro qua storia et Magisterio debet abere et pro suo magisterio labore et industria illud quod declaratum erit per offitium operariorum venturorum in offitio existentium etc.

3) Arch. et libro citt. fo. 51. ss.

Anno domini ab ejus incarnatione MCCCCXL quinto Ind. octava die vigesima ottava mensis februarii. Actum in audientia operariorum interiori presentibus testibus etc.

Nobiles prudentes viri Anfejone Laurentii Pieri Lenzi et Matheus Antonii de Albertis operarii opere chathedralis ecclesie sante Marie del Fiore civitatis Florentiae simul in audientia et locho eorum solite congregationis pro ipsorum offitio exercendo. Intellect. qualiter Consules artis Lane . . . . . .[2]) Intellect. locat. facte Donato Nicolai die XXVII. martii 1417. de duabus portis pro duabus sacrestiis majoris Ecclesie Florentine et intellect. qualiter dictus Donatus dictas portas non fecit et justis de causis . . . . unam de dictis portis removerunt a dicto Donato et concesserunt licentiam prefatis operariis dictam portam prime sacrestie locande eis et quibus et pro eo pretio prout sibi videbitur. Quiquidem operaii visa predicta licentia omni modo locaverunt et concesserunt.

Ad faciendum unam portam bronzi pro prima sacrestia prout dic.
Michelozio Bartolomei populi sci Marci.
Luce Simonis Marci della 'robbia et
Maso Bartolomei

Sociis intagliatoribus dictam portam modo et forma inferius descripta prout apparet per scriptum factum manu dicti Michelozi cujus tenor de verbo ad verbum talis est. vid.

---

[1]) Beachte diese kurze Frist. Das Modelliren mochte dem erfindungsreichen Künstler schnell von der Hand gehn. Anders verhielt es sich mit Ausführungen in Marmor und Erz. — [2]) Die Abkürzungen in dieser Lagune sind mir unverständlich. Die erste Verschlingung scheint p. t. (pro tempore? oder, preteriti?) die nachfolgende möchte bloß anzeigen, daß der Notar den Satz fallen gelassen.

Gli operai aluoghano et danno affare

a Michelozo Luca et Maso } una porta di bronzo per la prima sagrestia di santa maria del fiore di quella altezza et larghezza chessaspetta et richiede alla forma gia data alla detta sagrestia. E di quella forma modo et ornamenti che mostra uno Modello al presente é apresso al detto Michelozo et conpagni di questa forma. Et quale modello debba stare nella udientia di detti operai.

La detta porta di due pezzi. Et in ciaschuno pezo cinque quadri . vid. ornati di Cornici doppie Infrallequali cornici debbano i detti Maestri fare fregj piani lavorati alla damaschina doro et dariento solo come parrà a detti operai. Et Inciascheduncanto di detti quadri uno conpassino entrovi una testa di profeta delle quali teste ne va dodici in ciaschun lato. Et Inciaschuno de detti quadri tre fighure, cioé nel mezo di ciaschuno quadro uno tabernacolo di mezo rilievo lavorato alla damaschina come i detti fregj. Entrovvi una figura assedere di mezo rilievo nominata, Chosi, Chenne (che ne') primi due quadri di sopra, E nel primo da man ritta la figura di nostra donna col figliuolo in braccio, nell' altro la figura di santo Giovanni batista. Et Inciaschuno degli altri quadri, che restano otto la fighura de vangelisti e dottori della chiesa. E ciaschuno con due angioletti ritti dallato fatti di mezo rilievo. E nerovescio (nel rovescio) di detta porta i medesimi quadri che daritto Ricinti di cornici come di sopra et come mostra detto Modello senza alcuna figura o altri ornamenti.

Et promettono detti Michelozo Lucha et Maso tutte le dette cose fare et perfettamente conduciere a uso di buoni huomini infral tenpo et termine di tre anni.

Et J detti operai debbano prestare al detto Michelozo, Lucha et Maso per supplimento del detto lavorio Inanzi fior. dugento cinquanta.

Et dipoi per aumento dessa ciaschuno mese fior. venticinque.

Prout apparet in dicta scritta. Et dicti operai dare debeant dictis pro eorum magisterio et labore floren. auri Mille Centum. Et quia in dicto Modello sunt addita certa ornamenta alla damaschina seminat. circha conpassus et in tabernaculis dictarum figurarum que res non sunt conprese in superius pro qua aggiunta abere debent illud plus quod declarabitur per offitiales operariorum pro tempore existentium.

Et tenentur dicti operarii dare dictis Michelozo Luche et Maso pro faciendo predicta Materiam opportunam vid. bronzum, Argentum et Aurum pertinent. dict. port. etc.

4) Der rohe Guß der Vorseite jenes Thores war im Februar 1447. (48.) bereits vollendet, weil man (S. Belege III.) dem Michelozzo das übrig gebliebene Erz, Behuf einer anderen Arbeit überweiset. Indeß waren diese Theile im J. 1461. weder gelöthet, noch gereinigt und nachgeputzt, wie aus nachstehendem Notar. Protocoll erhellet.

Archivio e libro citt. fo. 72.

In dei nomine Amen Anno domini ab ejus salutifera Incarnatione Millesimo quadringentesimo sexagesimo primo Ind. nona mensis Aprilis etc.

Egli é vera chosa chome

Michelozo di Bartolomeo
Lucha di Simone di Marcho della robbia } intagliatori avendo avertenza a una allogagione alloro facta pegli operai di S. Maria del Fiore insieme con Maso di bartolomeo ancora intagliatore oggi morto insino al anno 1445. et del mese di febrajo.

Una porta della prima sagrestia cioe di due lati con piu ornamenti et lavorii come nella allogagione rogata per mano di me notaio infrascritto chiaramente apparisce.

Onde oggi questo di detto.

Michelozo et Lucha sopradetti con protestatione nel principio mezo et fine del presente contracto apposto cheglino non intendono per questo atto et contracto essere piu o meno oblighati che Erano Inanzi al presente contracto sono contenti et di consentimento et volonta et in presentia de nobili huomini.

Giovanni di Domenicho Giugni
Bartolomeo dagnolo Ciai } operai di detta opera a tutte le infrascripte cose consentienti aluoghano a

Giovanni di Bartolomeo Intagliatore presente et conducente per se et con quella conpagnia allui piacesse a

Nettare detti Telai cioe detti due lati già gittati et commettere e battitoi di detta porta. Et ristorare se alcuno manchamento fusse a detti telai et que lavorare. In tutte le loro parti dallato Ritto et dallato rovescio e da tutte le sue parti bene e diligentemente a uso di buono maestro. E tutte predette chose fare Intorno a detti telai che di Nicista sara Intorno a quelli si et in tal modo che niuna chosa manchi se non Rizarli alla detta sagrestia.

Et sono dacordo detto Giovanni abbia per sua faticha et Maestero et Intero pagamento dogni chosa delle sopradette fiorini dugento cor-

renti. E quali gloperai anno a pagare a detto Giovanni o a chi lui dicesse tempo per tempo chome lavorra (lavorerà). E annosi a porre al conto della condotta tolta delle dette porte per detti Michelozo et Lucha et Maso.

E piu sia addare per lopera a detto Giovanni à spesa dopera quella quantita di bronzo manchasse per avergli a ristorare in alcuna parte. E simile ara (avrà) se bisogno navesse.

E debbe in vece detto Giovanni per potere mettersi Inpunto di Masserizie a tale lavorio appartenenti et opportune fior. dieci.

E debbe detto Giovanni lavorare o fare lavorare dette porte nell' opera. E lopera adattarlo di luogho ydoneo.

E Detto Giovanni dar forniti detti telai come detto per di qui a Mesi sedici e quali sedici mesi cominciano adi primo di maggio futuro MCCCCLXI.

E decti operai parendo loro possino prolungare per insino a Mesi quattro in una volta oppiu.

Actum in opera dicta dicta die persentibus testibus Laurentio Lapi Johannis Nicholini, Johannis Francisci domini Johannis de Zatis, Bernardo Mathei del borra capudmagister cupole et Maso Jacobi Suchieli capudmagistro opere.

Darunter von etwas abweichender Hand:

accettarono dette porte sotto di 17. dicenbre 1463. per bene fatte.

5) Arch. et libro citt. fo. 73. a. t. findet sich eine neue Vereinbarung mit unserem Luca della Robbia, d. d. die IV. mensis Aghusti MCCCCLXXIV. (verschrieben für 1464.) welche um einige Tage später, fo. 79., wiederholt wird. Ich folge dieser letzten:

— Anno — Millesimo quatringentesimo sexagesimo quarto . . decimo Aghusti:

Nobiles etc. — — avere inteso che l'anno 1444. fu alloghato per loro Anticessori a Michelozzo di Bartholomeo Intagliatore et a Lucha di Simone della robbia et a Maso di Bartholomeo Intagliatore detto Masaccio una porta di due pezzi e con piu ornamenti et pacti et modi come nella alloghatione si contiene per pregio et nome di pregio di fiorini 1100 doro come apare al presente libro indietro a carta 51 Et inteso, che dette porte essere circha d'anni venti che niente non vi si lavoro Et dipoi inteso che nel anno 1461 . . . di 9. daplile di detto anno fu alloghato per gli operai con licentia et consentimento di detto Lucha a Giovanni di bartholomeo Intagliatore fratello di

detto Maso a netare et raconciare detti telai et porte per pregio o nome di pregio di fiorini 200 doro come apare a detto libro alloghazione a carta 72 Et inteso detti telai et porte essere nette et bone et in perfetione raconci per conto l'Alloghagione allui fatta Et inteso che dipoi dopo la detta alloghagione dette porte sono poste dalato et dentro non vi si fare nulla Et inteso detto Maso di bartholomeo essere morto piu anni sono Et inteso detto Michelozzo essere absentato et non essere in queste parti et non ci avere a essere di questo.... ne a questi tempi et nonne essere a Firenze se nonne detto Lucha Et inteso che In quel tempo che detti telai e porte furono alloghate a detto Lucha michelozzo et maso loro avere auti anche di fiorini quatrocento o piu Et queli glebbono Michelozzo et Maso et detto Lucha nonne avere avuto nulla come apare . . libri di proveditori di detta opera et fior. 200 dati a detto Giovanni di Bartholomeo per detta nettatura Et volendo detti operai che dette porte et telai abbino qualche volta Effetto et conciateli a perfetione et inteso la volonta di detto Lucha et vedendo detto Maso morto et detto Michelozzo absintato non veggendo alchuno modo che sia migliore piu benefico della detta opera et volendo che dette porte et telai abbino efetto che lusingna uscire della alloghagione presente che altrimenti si potrebbe far nulla et starebbe sanza alchuno efetto et in danno et verghongna della detta opera. Et vedendo et considerando quello che fu etc. — — —

Allogorono a detto Lucha presenti et conducenti et in suo nome proprio a finire et conpiere dette porte che sieno In quella forma et modo come nella alloghagione prima apare. Et questo fecono (feciono) per pregio di fiorini septecento de quali si debba fare e paghamenti a detto Lucha . . . . et in quel modo et forma parra agli operai che in tenpi saranno con questo che la materia che bisonera per netare[1]) . . . dette porte gli sia dato. Et ongni altra cosa di suo propio. Et il quale Lucha presente conducente et consentiente alla presente alloghagione Ratificho et obligosi sotto etc.

---

[1]) In der vorangegangenen Vereinbarung fo. 73. a. t. heißt es zu Ende: a fare conpiere et storiare dette porte et ongni altra et qualunque cosa come nella prima alloghagione si contiene che labbino piena perfetione per pregio etc. — Da der Guß der Vorseite (S. IV. 4. und III.) beendigt war, so wird die noch zu fördernde Arbeit nothwendig auf die Rückseite zu beziehen seyn, welche in der That einige köstliche Figuren enthält, welche dem Geschmacke und der Kunst unseres Luca bey weitem mehr entsprechen, als die Arbeiten an der Vorseite.

V. Agostino d'Antonio

1) Archiv. publico di Perugia. Annali decemvirali. 1462. fo. 38.

Die XXIII. Maji.

Priores artium civitatis Perusii mandamus vobis heredibus Vici Baldi merchatoribus de perusio depositariis pecuniae nostri communis...... presenti nostro bullect. sive mandato: detis et solvatis et dare et solvere debeatis possitis et tenemini Magistro Augustino Antonii de Florentia scultori et constructori capelle santi Bernardini de Perusio pro parte satisfactionis et mercedis sibi debite pro constructione ipsius capelle florenos centum ad rationem XL. bol. pro quolibet floreno . absque ulla reteptione alicujus gabelle de quibus cunque.

Am Rande: Bull. Magistri Agostini Antonii de Florentia floren. C.- Mariotti (Lett. Perugine p. 98. s. Anm. 4.) giebt einen Vertrag von 1459. den ich nicht im Originale gesehen habe, worin: chome io Achostino d'Antonio schulptor Fiorentino abitatore in Perugia e fabrichatore dela fazata di sto Bernardino della detta Città etc. —

Er übernimmt darin die Auszierung der Kappelle s. Lorenzo in der Kirche s. Domenico zu Perugia. — In den übrigen schon von Mariotti richtig gelesenen Verhandlungen (Archiv. Xvirale . ad a. 1462. fo. 10. und das. ad a. 1473. fo. 48.) heißt er rundweg Magister Augustinus de Florentia.

2) Archiv. dell' op. del Duomo di Firenze, Libro Alloghagioni s. cit. fo. 78. a. t.

Anno — Millesimo quadringentesimo sexagesimo tertio Indict. XI. die XVI. mensis Aprilis.

Nobili homini — Dominicho di Giovanni Giungni
Ruggieri di Tommaso Minerbetti
— alloghorono A

Ghostino d'Antonio di Ducco (Duccio. S. VI. 1. wo, bracco, für: braccio, Guliano, für: Giuliano und andre Auslassungen des eingeschobenen: J.) di Fior. scultore in suo nome propio a fare uno gughante overo Erchole per porre in sollo edifitio et chiesa di sancta Maria del Fiore di quella grandezza et altezza et che chorrisponda a quella che é sopra alla porta di detta chiesa che va a 'servi — —. Et questo s'é convenuto per pregio et nome di pregio di lib. trecento trent una. E detto aghostino promesse dare fatto detto gughante per tutto el mese d'aghosto 1463. sotto la pena etc.

3) Archiv. p. di Perugia . annali Xvirali. ad a. 1462. (1463.) fo. 10. die veneris XII. Febr.

Venientes et existentes coram prefatis M. D. P. magister Benedictus Bonfiglj de Perusio etc. — et mag. Angelus magistri Baldassaris de Perusio etc. — pictores et magistri ut dictum electi ad videndum exstimandum declarandum et arbimentrandum anteriorem parietem sive frontem anteriorem capelle gloriosi confessoris sci Bernardini justa ecclesiam sci Francisci de Perusio — — constitutum fabricatum et fulcitum per Magistrum Augustinum sculptorem de Florentia si dictus paries et flons (sic) dce capelle fuit et est bene conglue et legaliter fabricatus et fulcitus secundum formam cedule et contractus celebrati et celebrate inter tunc M. D. priores et camerarios civitatis Perusii ex una parte et dcm magistrum Augustinum ex alia manu Ser Jacobi rentii de Perusio publici notarii sub anno dni Millesimo IIII^c LVII. et ad referendum qui pictores et magistri ut supra electi ut dictum retulerunt prefatis M. Dnis prioribus, dictam parietem et flontem dce capelle fuisse et esse bene fabricatam et fulcitam per dictum magistrum Augustinum justa et secundum formam dicte cedule et contractus celebrate manu dicti Ser Jacobi de volunptate presentia et consensu spectabilis viri Lamberti berardi de cornio et francisci Bienencasa civium provisorum etc. —

War nun diese Arbeit im Februar des Jahres 1463. (gewöhnl. Rechnung) beendigt, so konnte Augustin im August desselben Jahres zu Florenz anwesend seyn und dort ein neues Werk unternehmen. Später wendete er sich wiederum nach Perugia. Ann. Xvir. Perug. 1473. fo. 46. die quarta mensis Junii, ist von einem Greifen die Rede, den Augustin in Holz schnitzen und vergolden sollte; zu Ende gelobt er: quod in casu quo dictum griffonem — non placeret dictis Magnif. Dom. Prioribus restituere dictos quinque ducatos et pro se retinere dictum griffonem. Um diese Zeit unternahm er zu Perugia die porta di s. Pietro, s. Mariotti Lett. Per. p. 96. f. und Guida di Perugia.

VI. Giuliano di Nardo da Majano

1) Archiv. dell' op. del Duomo di Firenze. Libro, alloghagioni, s. cit. fo. 80.

MCCCCLX . . . . . . die XVIIII. aprilis[1]).

Nobiles viri etc. — alloghano.

---

[1]) In Folge einer alten Randbemerkung des Buches: 1465.

a Guliano (Giuliano) di Nardo da Majano lengnajuolo presente et conducente et in suo nome proprio le due facce della sagrestia che l'una faccia e di sopra alla quarta laltra di sopra allo armadio le quali dette facce di . . . . . . in una la storia quando nostro singnore fu presentato nel tenpio . . con Simeon. Et nell altra la nasciuta di nostro Singnore. Et in quel modo et forma che si dimostra pel modello dato per detto Guliano. El quale modello E apresso adegli operaj collavorio che . . . . et abbasene asieme a dichiarazione degli operai che pe tempi saranno per pregio e nome di pregio di fior. cinque per ongni bracco (braccio) quadro. El quale develo avere fatto per tutto ottobre 1465. sotto pene dello . . . . . . di detti o piu. El quale guliano presente et consentiente a quella etc. —

dicta die

— alloghorono a detto Guliano presente et conducente et in suo nome proprio a fare la ghirlanda la quale a stare sopra agli armadi della sagrestia — et quel modo e forma che si dimostra pel modello dato per detto Guliano. Et quale lavoro debbe aver fatto per tempo et termine di mesi sei proximi che veranno etc. —

Diese, sehr löbliche Arbeit ist noch vorhanden.

2) Arch. et lib. citt. fo. 87. Anno Millesimo quadringentesimo septuagesimo primo. Ind. quarta et die vigesima mensis Septenbris videlicet vigesima secunda. Eine vorläufige Vereinbarung betreff der hölzernen Einfassung des Chores unter der Kuppel des florentinischen Domes; derselben, welche Pollajuolo auf der Rückseite seiner Medaille (conjuratio Pactiana) angedeutet hat, welche indeß späterhin einer Einfassung von Marmor mit Arbeiten des Baccio Bandinelli und anderer hat weichen müssen. (S. Vasari, und raccolta di Lettere sulla pittura etc.) In dieser heißen:

Francesco di Giovanni di Francesco

Guliano di Nardo da Majano

Francesco di Domenico detto Moncatto tutti legnajuoli — und in der Folge: maestri peritissimi. Sie verpflichten sich nur im allgemeinen jeder für den dritten Theil der ganzen Arbeit und werden vorläufig aufgefordert, ihre Entwürfe zu machen und einzugeben.

VII. Nachtrag zu I. 3.

Wir haben oben gesehn, daß die Glasmalerey zu Florenz bis um das Jahr 1440. in nichts Anderem bestand, als in der musivischen Zusammensetzung farbiger Gläser; indeß muß die Kunst auf Glas zu malen und die aufgetragenen

Farben einzubrennen schon um diese Zeit, oder unmittelbar darauf auch in Toskana eingedrungen seyn, wie nachstehende, für die Geschichte dieser Kunstart wichtige Vereinbarung beweiset, welche ich ihrer Reichhaltigkeit willen nicht abkürze.

Archiv. dell' op. del Duomo di Siena. E. 5. Delib. fo. 56. ss. Adi XXIII. di Aprile 1440. benche qui sia scripto dapoi a di 30. di Dicembre 1442. perchè il contratto é in suruno foglio apresso di me francesco notaio.

Misser lo operaio, conseglieri, et camarlengo sopradetti, a vice et nome de la detta opera, allogarono a Ser Guasparre di Giovanni prete da Volterra, a fare di vetro l'ochio de la chiesa catthedrale di Siena, che é nela faccia che viene verso lo spedale di sca Maria de la scala et la piaza desso, sopra la porta di mezo de la detta chiesa, per prezo et con modi pacti et conditioni Infrascripti, cioé.

In prima chel detto Ser Guasparre sia tenuto et debbi fare el detto occhio secondo el disegno, che gli sarà dato per li detti operaio et suoi conseglieri presenti, o loro successori.

Item chel detto ser Guasparre debba mettare di suo proprio et ale sue spese tutto el vetro piombo stagno et saldature, che entrasse et fusse bisognevole al detto lavorio bene dipento, bene cotto et bene legato et saldato et dare el detto lavorio posto al detto occhio a le sue proprie spese et mettare di suo proprio tutte le legature di filo di rame che entrassero et fussero bisognevoli al detto lavorio.

Item sia tenuto et obligato el detto Ser Guasparre andare per lo vetro piombo stagno et filo di rame che bisognasse al detto lavorio a Venegia, o ad Ancona, o in altro luogo dove bisognasse et conduciare le dette mercantie et cose in Siena a tutte sue proprie spese et pericolo.

Item chel detto Ser Guasparre sia tenuto et debbi tessare et fare la rete di filo di Rame, con questo che la detta opara gli debbi dare l'armadura del ferro facta et el filo del Rame che entrasse ne la detta rete per lo detto occhio.

Item chel disegno che si dara al detto Ser Guasp. debbi essare disegnato colorito et aombrato, et farsi a tutte spese desso Guasparre, excepto che la opara gli debba dare el panno lino et carte bisognevoli et l'armadura del legname et fiorini diciotto di lire 4. l'uno.

Item che la detta opara sia tenuta far fare a sue spese proprie tutti e ferramenti bisognevoli al detto lavorio et darli lavorati al detto Ser Guasparre quando sara el tempo che bisognaranno operare.

Item che la detta opara debba fare et far fare a sue proprie spese tutti e ponti bisognevoli per ponare el detto lavorio.

Item che quando el detto lavorio si porra la detta opara sia tenuta prestare al detto Ser Guasparre due maestri e quali autino a esso Ser Guasparre a fare le stampe per esso lavorio a pericolo proprio desso Ser Guasp. et pagando l'opara e detti maestri, et oltre a questo darli dieci opere di manovali.

Item chel detto Ser Guasp. abbi et avere debba della detta opara per le detto lavorio fiorini quattrocento di Liro quattro l'uno. Et piu quello che parra a Misser lo operaio et conseglieri che in quello tempo saranno et quegli che sono al presente, non passando fiorini quattrocento cinquanta.

Item chel detto Ser Guasp. sia tenuto et debbi avere fornito et posto el detto lavorio in tempo et termine di quattro anni prossimi da seguire dal di che sara condotto el vetro ne la città di Siena salvo sempre giusto impedimento.

Item chel detto Ser Guasparre non possa fare ne allogarsi ne lavorare per alcuno modo alcuno altro lavorio per infino che avra finito el lavorio soprascripto del detto occhio, a la pena di fiorini dieci per ciascuno braccio di finestre che lavorasse, e quali debba pagare a la detta opara.

Item chel detto Ser Guasp. sia tenuto tenere continuamente tre o quattro compagni o garzoni, e quali lavorino con lui el detto lavorio per infino che sara fornito.

Item chel detto Ser Guasp. sia tenuto et debbi fare el detto lavorio di buono vetro et buoni colori a similitudine dell' altro occhio de la detta chiesa et degli occhi et finestre dellabbadia di sco Galgano.

Item chel detto Ser Guasp. debbi fare el detto lavorio bene commesso etc.

Item che la detta opara sia tenuta et debbi prestare al presente al detto Ser Guasparre fiorini dugento di Lire 4. l'uno etc.

Item chel detto Ser Guasp. sia tenuto fare el detto lavorio buono et a perfettione a detto dogni buon maestro.

Item che tutte le cose soprascripte sintendino a buona fede et senza alcuna malitia et fraude. Et del detto contratto et allogagione appare piu distesamente — — per mano di me Francesco di Stefano di Vannino notocio di Siena etc. —

Dieser Contract ward indeß, in dems. Buche fo 59. a. t. und 60., auf Antrieb der neugewählten Rathgeber des Operajo als nachtheilig widerrufen und aufgehoben; worauf, das. fo. 61., die Insinuation des Widerrufs und der Protest des Künstlers eingetragen wurde. In dems. Archiv, Pergamene, No. 1503., findet sich dieser Beschluß ausführlicher. Vielleicht widersetzten sich die Rathgeber des Operajo eben nur der Einführung einer damals in Italien noch ganz neuen Erfindung. Gewiß geschah jener Widerruf nicht etwa, weil der Glasmaler selbst verwerflich war, da die sienesische Domverwaltung späterhin im Jahre 1465., (Archiv. cit. E. 7. fo. XIII.) denselben Ser Guasparre di Giovanni da Volterra Maestro di finestre di vetro per uno anno fermo et uno altro a beneplacito, für den Lohn von, fiorini 36. di libre IV., ohne nähere Bestimmung der Arbeit in Sold nahm.

Die Erfindung der eingebrannten Malerey auf Glas wird dem Jan van Eyck beygemessen; die Epoche der Verbreitung dieser Kunstart über Toscana ist mit dieser Angabe überaus vereinbar.

Nachtrag zu den Belegen der Abhandlung VIII.

Folgendes Actenstück schließt sich in Ansehung der Kunstart den Belegen I. 1–5. der ersten Abhandlung dieses Bandes an. Indeß hatte ich dasselbige damals verlegt und finde erst hier eine Stelle, sie einzuordnen.

Archiv. dell' op. del Duomo di Siena, E. 4. Memorie fo. 10. a. t.

Memoria de le spese de la sepoltura de la buona memoria de Rev. Padre misser Karlo d'Agniolino veschovo stato di Siena, il quale passo di questa vita a di XI. di Settembre MCCCCXLIIII. cioé le spese de la lapida del marmo col fregio dintorno posta sopra a la sua sepoltura in duomo al altare de la cappella di S. Crescenzio.

Et prima, per la pietra grande etc. —

Et piu per lo marmo del fregio dintorno etc. —

Et piu a Maestro Giugliano da Como per quarantacinque di a lavorato in sulla pietra grande a spianare et chavare e tabernacoli et la fighura a trapano et scharpelli sottigli — Lire XLV.

A maestro Antonio di federigho per vinticinque di a lavorato in su la detta sepoltura a cavare a trapano et scarpelli sottigli per tutto — lib. XV.

A Lorenzo d'Andrea per tredici di a lavorato in su fregj cioé a chavare per lo fogliame del fregio ch'é intorno a la decta sepoltura da di 12. genajo insino a di 27. 1445. et impeciare — lib. V. soldi XVII.

A Francescho di Stefano per tredici di a lavorato in su fregj et impeciare (auspichen, mit schwarzem Stucko ausfüllen) com'é detto di sopra a Lorenzo. — lib. V. soldi IV.

A Maestro Giovanni Sabategli per nove di a lavorato in su fregi dessa sepoltura — lib. VII. sol. IIII.

A Maestro Castorio di Nanni per sette di a lavorato in su fregi de la sepoltura del mese di Gienaio lib. V. soldi V.

A Pietro da Como per tre di d'aito a 'npeciare et radere e fregj — lib. I. soldi VIII.

A Maestro Pietro del Minella capo Maestro del uopara per piu tempo a dato in su la detta sepoltura in piu volte in disegniare et ordinare et inpeciare la detta sepoltura et fregio di torno uno mese et mezo lib. XXXVIII. soldi VIII.

Per libre sesanta di pecie per soldi 2. a ℔. Per vinti quatro di ciera per soldi q. a ℔. Per libre dieci di bolo per soldi 1. den. 6 a ℔.	per la confezione del nero per fare el ripieno del cavato de la detta sepoltura et fregio. lib. XVII. soldi XI.

Hieraus lernen wir die Mischung des schwarzen Stucko, mit welchem die ausgehauenen Umrisse ausgefüllt wurden; auch ist die Vertheilung dieser Arbeit unter so viel Einzelne ganz merkwürdig, da sie die Oekonomie der bildnerischen Unternehmungen jener Zeit sehr glücklich ins Licht setzt.

XIV.

Die unumgängliche Vielseitigkeit in den Beziehungen, die Hindernisse der Entwickelung, die Ursachen des vorzeitigen Verfalles der neueren Kunst

Ueber die Bestrebungen und Leistungen der Zeitgenossen Raphaels ist unter den Kunstfreunden und den Gebildeten überhaupt viel umständliche Kunde verbreitet. Freylich wurden die erreichbaren urkundlichen Nachrichten bisher bey weitem nicht erschöpft; freylich wird Vasari auch in dieser Gegend der Geschichte noch immer als Hauptquelle betrachtet und ausgenutzt. Indeß ist dieser

Schriftsteller, dem man den vielseitigsten Kunstsinn und die feinste Beobachtungsgabe nicht absprechen kann, bey gehöriger Berücksichtigung seiner persönlichen Schwächen und Befangenheiten für so neue Zeit schon als Zeuge anzusehn, weßhalb die Bestätigung oder Berichtigung und Mehrung seiner spätesten Malerleben mir selbst vor der Hand mehr wünschenswerth, als dringend zu seyn schien.

Wünschenswerth wäre besonders die Ehrenrettung solcher Arbeiten, welche, durch Verunglimpfungen des Vasari bisher nicht nach dem vollen Maße ihres Kunstwerthes anerkannt und eben daher nur selten besucht werden. Zu diesen gehören jene herrlichen Mauergemälde des großen Hofes im Kloster Monte Uliveto maggiore, welches auf dem Wege von Siena nach Rom nur sechs Miglien von der Station Buonconvento entlegen ist. Von dort aus, wo man ohnehin anzuhalten pflegt, führt ein gebahnter Weg nach dem wohlbelegenen, schön gebauten Kloster hinauf, wo die gastlichen Ordensgeistlichen den Ankommenden Erfrischungen zu reichen bereit sind, das erdenklich beste Brodt, den reinsten und reifesten Wein, des köstlichen, balsamischen Oeles nicht zu gedenken. Wie wäre es möglich, so mannichfaltigen Lockungen zu widerstehen? Indeß überlassen die meisten Reisenden die Eintheilung ihres Weges den Anordnungen der Lohnkutscher, was sie allerdings der Mühe überhebt, zu überlegen und sich selbst zu bestimmen.

Der große Hof dieses Klosters enthält sechsunddreißig bemalte Mauerflächen, Lunetten, wie die Italiener solche halbrund beschlossene Bilder zu nennen pflegen. Den größesten Theil dieser Arbeit beschaffte ein sienesischer Maler, Giovann Antonio Razzi, dessen Talent meist nach seinen späteren, flüchtigeren Arbeiten zu Rom und Siena abgemessen wird, denen allerdings der Reiz und Formensinn nicht abzusprechen ist, wohl aber Gediegenheit der Ausbildung, Styl und begeistertes Eingehn in das Wesen seiner jedesmaligen Aufgabe. Da nun auch Vasari gegen diesen Künstler, dem er einen üblen Namen gemacht hat, ich weiß nicht aus welchem Grunde gereizt war[1]), so vereinigte sich Vieles, ihm in den Augen unserer Zeitgenossen zu schaden. Indeß war Razzi zu Anfang des sechzehnten Jahrhundertes einer der größesten Maler. Seine Abnahme

[1]) Vasari, vita di Gio. Ant. detto il Soddoma. Er behauptet darin: Razzi sey nur bey dem Pöbel seiner Vaterstadt in Ansehn gestanden; er habe die Arbeit in Monte Uliveto erbettelt; die Mönche daselbst haben ihn den: Mattaccio genannt. Von seinen Arbeiten im Vatican sagt er: ma perchè questo animale, attendendo alle sue bestivole et alle baje, non tirava il lavoro innanzi etc. — In diesem einzigen Leben ist Vasari unwürdig. Er selbst, oder nur sein Berichtgeber, mochte persönliche Veranlassung haben, den Razzi zu hassen.

vom Kreuze bey den Franciscanern zu Siena ist so schön geordnet, als irgend ein Werk dieser Zeit, obwohl in den Formen minder ausgebildet, als gewisse Fragmente eines auf feinstem Nesseltuche a tempera gemalten Bildes, dessen leider unvereinbare Bruchstücke in meinen Händen sind. Diese enthalten eine Darstellung der Metamorphose des Cephalus; Lage, Stellung und Ausdruck der Hauptfiguren erschöpfen alle Wünsche; die Ausbildung der Formen deutet auf bildnerische Absichten, und wirklich können die Handgriffe der Bildnerkunst dem Razzi nicht fremd gewesen seyn, da man ihm in seinen besten Jahren einen Erzguß übertrug[1]), was die sienesischen Topographen, wenn ich recht entsinne, bisher übersehen haben.

Kräftiger freylich und vielseitiger zeigt sich Giovann Antonio in jener Reihe von Darstellungen aus dem Leben des Hl. Benedict im Kloster Monte Uliveto maggiore. Neun dieser großen Gemälde beendigte Luca Signorelli aus Cortona; sie gehören zu seinen spätesten, aber auch zu seinen reifesten und überlegtesten

---

[1]) Archiv. dell' op. del Duomo di Siena. Libro E. 9. Delib. fo. 28. a. t. die XXII. Junii M. DXV. — operarii et commiss. etc. — deliberaverunt locare et locaverunt Magistro Johanni Antonio alias Sodoma pictori ad faciendum unam figuram unius apostoli brunzii in ecclesia catthedrali in illis modis et pactis et conditionibus, prout fuit locatio Jacobo Cozzarello. — Item lochaverunt ei aliam figuram et hoc ad beneplacitum operariorum si ipsis videbitur. Aus dem Nachfolgenden: Et quod ipse Jo. Antonius . . . . (die fehlenden vier Worte habe ich nicht gelesen) dce opere gratis et sine ullo pretio ad pingendum. würde man schließen können, daß in den vorangehenden eben nur von malerischer Nachahmung der Bronze die Rede sey. Indeß lehrt der Contract mit Jac. Cozzarello, auf welchen dort hingedeutet wird, daß man dem Razzi einen wirklichen Erzguß verdungen habe. S. Archiv. delle riform. di Siena. Deliber. di Balia, To. XLVII. anno 1505. fo. 75. a. t. die XI. Oct. — Sp. viri tres de collegio Balie super opera ecclesie cathedralis electi et deputati vigore eorum auctoritatis de qua supra sub die 24 Julii locaverunt magistro Jacobo Cozzarello ad fabricandum Apostolos eneos per . . . . . in ecclesia cathedrali secundum designum unius fabricati per Franciscum Georgii pro pretio flor. octingentorum de Libris 4. pro quolibet floreno (pro) apostolo quolibet, et de pretio basis et positionis et locationis in columnis sit plene remissum in dictos tres et de basamentis. — Presente dicto magistro Jacobo et acceptanti. Actum etc. — Die Erörterung dieses Umstandes ist nicht so unwesentlich, als man glauben dürfte, Giovann Antonio Razzi erreichte in seinen besten Arbeiten eine Schönheit und Ausbildung der Form, welche in der modernen Malerey unübertroffen blieb. Diesen Vorzug mochte er seinen bildnerischen Vorarbeiten verdanken, was uns von Neuem an den Einfluß der bildnerischen Bestrebungen auf die Entwickelung der Malerey erinnert, den ich in der vorangehenden Abhandlung verschiedentlich hervorgehoben. Einige Bekanntschaft mit den Handgriffen des Modellirens in nassem Thon, einige Versuche, die Form als Form, nicht einzig dem Scheine nach, aufzufassen, dürften mithin der höheren Ausbildung malerischer Anlagen im Ganzen förderlich seyn.

Werken, in welchen Razzi offenbar an einzelnen Stellen ausgeholfen hat, vornehmlich bey jenem schönen Jüngling in buntgeflammter Bekleidung, welcher über den Formengeschmack des Signorelli hinauszugehen scheint. Uebrigens hatte Luca vor jenem eine größere Sicherheit in der Handhabung der Malerey al fresco voraus, besonders eine gewisse Energie der Handlung und Stärke des Charakters. Vielleicht wählte er eben deßhalb die späteren, ernsteren Lebensereignisse des Heiligen, wie denn überhaupt beide Künstler gemeinschaftlich und in gutem Einverständniß mögen gearbeitet, und die darzustellenden Begebenheiten nach Lust und Gelegenheit unter sich vertheilt haben. Die übrigen siebenundzwanzig Darstellungen vollbrachte Razzi allein und zeigte darin einen Umfang der Beobachtung, eine Schärfe des Sinnes für die Bedeutung des Charakters und der Bewegung menschlicher Formen, welche in seinen späteren Gemälden einer sehr allgemeinen Vorstellung von sinnlicher Anmuth Raum gegeben hat. Häufig benutzte er in diesen Zusammenstellungen jene heftige Bewegung, jene starke, beynahe überladene Charakteristik, welche in den Arbeiten des Sandro Botticelli anzieht und über deren Willkührlichkeiten hinaussehn macht. Wie nur der Sieneser zu diesen Reminiscenzen gelangt seyn mag? Vielleicht hatte er bey Filippino gelernt, oder demselben als Geselle gedient. Es hat seine Durchschnittsvorstellung von schöner weiblicher Bildung eine gewisse Verwandtschaft mit den anmuthigen Weiberköpfen der Kappelle Strozzi in sta Maria novella. Indeß fehlt es mir, diese Wahrscheinlichkeiten zur Gewißheit zu erheben, bis jetzt an urkundlichen Zeugnissen.

Giovann Antonio war auch in der Folge bisweilen kräftig und ausdrucksvoll, z. B. in den Malereyen der Kappelle der Hl. Katharina in s. Domenico zu Siena; häufiger reizend und lieblich, wie besonders in dem bekannten Gemache der Farnesina zu Rom; doch unterlag er, im Ganzen angesehn, dem gemeinsamen Schicksal aller großen Talente, welche das Todesjahr Raphaels überlebten. Dieser große Künstler, den man auch in den dunkelsten Epochen stets als das vorleuchtende Gestirn der neueren Kunst betrachtet, dem man indeß, statt im Thun und Lassen seinem Beyspiel zu folgen, nur eben in seiner unerreichbaren Eigenthümlichkeit nachgeahmet hat, durchmaß zuerst den ganzen Umfang der neueren Malerey. In der Auffassung christlicher Motive und Aufgaben hielt er sich, nach dem Beyspiele der umbrischen Schule an jene glückliche Mischung altchristlicher Strenge und moderner Weichheit der Empfindung, deren Entstehung und Fortpflanzung uns in der vorangehenden Abhandlung beschäftigt hat. Die mönchische, theils burlesk pathetische, theils schwärmerisch religiöse Richtung blieb ihm fremd; vielleicht überhob ihn seine frühe Versetzung an den päpstlichen Hof der Auflösung von Aufgaben dieser Art. Hingegen

zeigte Raphael, wie der poetische Stoff der antiken Kunst mit den Bestrebungen und Möglichkeiten der neueren vortheilhaft auszugleichen sey.

Dieser Stoff, welcher bald Mythus, Fabel und Poesie[1]), bald Symbolik und wie immer sonst benannt wird, umschließt verschiedene einander entgegengesetzte Elemente. Aus einer mehr und minder gebundenen Begriffsbezeichnung hatte er sich hervorgebildet; später einem phantasiereichen Formenspiele sich hingegeben; endlich gestrebt, von neuem gleichsam sein Bewußtseyn zu sammeln, seine ursprüngliche Bedeutung durch Forschung und Nachdenken wieder aufzufinden. Doch eben diese unendliche Verwickelung des anschaulich und des abstract Aufgefaßten, des Gebundenen und Willkührlichen, welche den Historiker verwirrt und ihn, gleich Irrlichtern, bald auf unzugängliche Höhen, bald in niedrige Sümpfe verlockt, stempelt den symbolischen Kunststoff des classischen Alterthumes zum allegorischen Elemente der Malerey aller Zeiten. Was schon im Alterthume bald zu luftigem Reize sich verflüchtigen, bald eine tiefe, bald wiederum eine leichtere Bedeutung einschließen durfte, gestattet, nachdem alles religiöse Bedenken unabsehlich weit zurückgewichen ist, die leichtsinnigste, fröhlichste Auffassung und, hinsichtlich der hineingelegten Bedeutung, die willkührlichste Abweichung von allen den mannichfaltigen Deutungen des Alterthumes, über welche wir einige Kunde besitzen. Als Raphael diesen Kunststoff zuerst in größerer Fülle benutzte, und in sein eigenthümliches Gebiet hinüberzog, fühlte und bediente er sich dieser Freyheit. Er selbst, (wie auch Giulio und andere, welche hierin seinem Vorbilde gefolgt sind) stützte sich seines eigenen Standpunctes eingedenk, besonders auf die späteste und willkührlichste Auffassung mythischer Dinge, den Apulejus, den Ovid und ähnliche Schriftsteller. Erst in den neueren, gelehrteren Zeiten ist man auf die Grille verfallen, solche Aufgaben mit religiöser Beachtung des Typischen und Symbolischen aufzulösen, darin eine müssige und meist sehr bedenkliche Gelehrsamkeit auszulegen, welche der Darlegung des eigentlich Künstlerischen entgegenzuwirken scheint, gewiß dem Geschmacke unserer Zeitgenossen nicht durchhin genügt und hie und da ein entschiedenes Vorurtheil gegen moderne Behandlungen mythologischer Gegenstände hervorgerufen hat.

An und für sich soll der Künstler, in so fern er Handwerker ist und bürgerlich und häuslich zu bestehen hat, gesinnt und möglichst gerüstet seyn, jeder ehrlichen Anforderung seiner Zeitgenossen zu genügen; und gewiß würde man die Frage: ob neuere Künstler nur christliche und moderne, oder im Gegentheil nur antike Aufgaben behandeln sollen, nicht, ohne verlacht zu werden, aufwerfen können, wenn es nicht bey den mannichfaltigsten Anstalten, Künstler zu erziehen

[1]) Bey den Italienern des sechzehnten Jahrhundertes, dem Pietro Aretino und A.

und auszustatten, in unseren Tagen doch überall an dem Entschlusse, vielleicht selbst an einem inneren Bedürfnisse fehlte, die künstlich und absichtlich Erzogenen in der Folge auch zu beschäftigen. Derselbe Geist der Theorie, welcher die Errichtung und Weiterung der Lehranstalten wichtiger erscheinen läßt, als die Entwickelung, Förderung, entschlossene Benutzung der Jugendkraft großer Talente, verleitet uns auch, über den Werth oder Unwerth von Kunstaufgaben zu streiten, deren Auflösung wir künftigen Zeiten überlassen. Gewiß dürfte, wer in die Wirksamkeit seiner Zeitgenossen einzugreifen wünscht, auf näherem Wege sein Ziel erreichen, indem er begehrte, was ihn erfreut, und auf diese Weise ein Recht erwürbe, mit Künstlern zu hadern, welche ihm Versprochenes und Wohlbelohntes nicht so ganz, wie sie sollten, gearbeitet haben. Indeß werden wir, von den Neigungen und Bedürfnissen der Künstler absehend, in Betrachtung ziehen können, ob die Wünsche und Foderungen unserer Zeitgenossen, besonders der Kunstfreunde, durch einseitige Auffassung von Gegenständen der einen, oder der anderen Art durchaus befriedigt werden können.

Es ist wohl ausgemacht, daß unter allen sich darbietenden Gegenständen der Kunst die christlichen der allgemeineren Volksbildung besonders nahe stehn, daher der Menge verständlicher sind, als Solches, so schon eine gewisse Höhe der Bildung voraussetzt. Wäre nun die Kunst unter allen Formen der geistigen Mittheilung die zugänglichste, weil ihre Darstellung nicht auf willkührlichen Zeichen beruht, sondern auf ursprünglichen, von Haus aus jedem offenen Sinne verständlichen; so wäre sie auch durch ihren Beruf darauf angewiesen, durch ihren Vortheil aufgefordert, einen wichtigen Theil ihrer Kräfte und Anstrengungen der Darstellung populärer, also christlicher Aufgaben zu widmen. Aus früheren Untersuchungen entsinnen wir uns, daß hiedurch nicht einmal die begehrenswerthe Schönheit gefährdet werde, indem eben diese in Kunstwerken nicht sowohl aus dem Gegenstande an sich selbst, als vielmehr, theils aus der Fähigkeit des Künstlers, sich für denselben zu begeistern, theils aus der Möglichkeit entsteht, ihn künstlerisch aufzufassen und darzustellen. Nach so viel trefflichen, schönen und erhebenden Leistungen, als in den beglücktesten Epochen der neueren Kunst aus der Begeisterung für christliche Begriffe und Vorstellungen hervorgegangen sind, werden wir mit Ueberzeugung, weder das Eine, noch das Andere läugnen können, noch, wie es geschehen ist, durch Sophismen den bezeichneten Gegenständen ihren eigenthümlichen Kunstwerth entziehen wollen.

Doch eben, weil die Auffassung von Gegenständen, welche mit dem religiösen und politischen Leben unserer Tage noch immer eng verflochten sind, nothwendig ernst, streng und gebunden, also einseitig ist, wird das Launige, Phantasiereiche, sinnlich Reizende, besonders aber, was einige Maler unserer Zeit zu verkennen

scheinen, jede willkührliche Beziehung und Deutung gänzlich davon ausgeschlossen seyn. Freylich hat die moderne Malerey der Italiener und anderer ihnen nachahmender Nationen, vielleicht eben nur aus dem unbefriedigten Bedürfniß einer mehrseitigen Evolvirung der allgemeinen Kunstanlage, jene Elemente und Beziehungen auch in die kirchliche Malerey hinübergenommen. Indeß wird durch diese Vermengung des Widerstrebenden auf der einen Seite die begehrenswerthe Strenge der kirchlichen Kunst zerstört, auf der anderen dem unbefangenen Sinne nicht einmal jener Genuß gewährt, den man bezweckt, da es an sich selbst widrig ist, in den Kirchengemälden verweichlichte Greise, und Jünglinge und Frauen zu sehn, welche ihre Reize unter religiösen Verzuckungen zur Schau legen. Also dürfte, höherer Forderungen nicht zu gedenken[1]), schon der gute Geschmack innerhalb des Gebietes der künstlerischen Beziehungen eine Absonderung begehren, jener ähnlich, welche in der Poesie und Musik längst eingetreten ist, oder doch angenommen wird. Allein nur um so mehr werden wir dem Reize, dem phantasiereichen Muthwillen, der Allegorie, ihr eigentühmliches Feld zu sichern haben.

Schon die frühesten Künstler der neuen und christlichen Welt fühlten den allgemeinen Werth der Symbole und Personificationen des classischen Alterthumes, deren sie gar Manche in die neue Kunst hinübernahmen. Auch während des dunkleren Mittelalters erhielt sich ein Theil dieser Sinngebilde vornehmlich in den Malereyen der Byzantiner, doch auch in barbarisch italienischen und fränkischen Denkmalen[2]). Giotto scheint sie nebst Anderem aus dem höchsten Alterthume überlieferten, aus der florentinischen Schule verdrängt zu haben; hingegen entdeckten wir in den Personificationen des Ambruogio Lorenzetti im öffentlichen Palaste zu Siena einige Zeichen der Bekanntschaft mit den antiken Kunstgestaltungen[3]). Diese über das ganze Mittelalter verbreitete Hinneigung, gedieh freylich erst um die Mitte des funfzehnten Jahrhundertes zur entschiedenen, ihrer selbst deutlich sich bewußten Bestrebung.

Die Schule des Squarcione ging hierin, so weit meine Kunde reicht, allen anderen und selbst den florentinischen Malern voran. Die Paduaner beschränkten sich indeß auf die Nachahmung des Habituellen antiker Denkmale, welche Squarcione, wenn wir dem Vasari trauen dürfen, gesammelt, unter allen Umständen beachtet und copirt hatte[4]), wie nach ihm seine Schule, besonders Zoan

---

[1]) S. die vielleicht zu weit getriebenen Bedenklichkeiten des alten Ammanati, in seinem Briefe an die florentinischen Akademiker, Raccolta di lett. sulla pitt. etc. To. III. Lett. 223. p. 364. — [2]) S. Thl. I. Abh. III. ff. — [3]) S. Thl. II. Abh. X. — [4]) Ein Gemälde in der wichtigen Folge venezianisch-lombardischer Bilder der ehmals Solly, jetzt Kön. Preuß. Sammlung mit der Aufschrift: S. MCCCCLIII. zeigt deutliche Spuren der Bekanntschaft mit antiken Denkmalen.

Andrea und Mantegna. Bey den Florentinern hingegen entstand die Hinneigung zur Fabel aus einem gewissen Bedürfniß der Allegorie. Bey den Paduanern ging die Nachahmung von halberhobenen antiken Arbeiten bis zur Verletzung der Stylgesetze der Malerey; denn ihr zerknittertes Gefälte, ihre schroffe Andeutung der Formen kommt aus der Nachahmung von Bildwerken und nicht, wie noch neuerlich ein Kunstfreund behauptet hat, aus einer gewissen Befangenheit in der Nachbildung des ganz anders erscheinenden Wirklichen. Die Florentiner hingegen, besonders Sandro Botticelli, übergingen in ihren mythologischen Darstellungen das Habituelle der antiken Kunstwerke und begnügten sich, durch die bekanntesten Symbole und Personificationen des Alterthumes anzudeuten, was ihnen jedesmal der Anregung werth schien. In beiden Schulen ward diese Richtung durch das eben damals eintretende Bedürfniß, dem Weltsinne unbefangener und gebildeter Menschen zu genügen, wenn nicht hervorgerufen, doch sicher befördert und aufgemuntert.

Bis zur anderen Hälfte des funfzehnten Jahrhundertes war die Kirche fast ungetheilt im Besitze der besten Kräfte damaliger Künstler. Auch die Anfoderungen der Einzelnen beschränkten sich, wie zahllose kleine Madonnen und Heiligenbilder bewähren, im Ganzen auf Gegenstände der häuslichen Andacht, und selbst bey Verzierung der Säle, in welchen die bürgerlichen Obrigkeiten sich versammelten, mischte man kirchliche Gegenstände unter die politischen Allegorieen, wie aus den wohlerhaltenen Malereyen des öffentlichen Palastes zu Siena, aus dem häufigen Durchblicken des Nimbus an den überweißten Wänden des Palastes del Podestà zu Florenz, oder aus anderen Beyspielen abzunehmen ist. Zu Siena ward allerdings schon in den ersten Decennien des funfzehnten Jahrhundertes dem Taddeo di Bartolo die Darstellung großer Helden und Staatsmänner des Alterthumes aufgetragen; doch entsinnen wir uns, daß ihm diese Helden mißglückt waren und keinesweges mit den Heiligen Darstellungen zu vergleichen sind, welche ihnen zur Seite stehn. Nachdem aber das bis dahin unbeachtete, oder doch untergeordnete Bedürfniß erwacht war, das häusliche Leben vortheilhafter einzurichten und in der Verzierung der Wohnungen dem Lebenssinne die nöthige Befriedigung zuzuwenden, mehrte sich, wie es voraus zu setzen war, die Frage nach mythisch-allegorischen Bildern.

In Lösung dieser neuen Anfoderungen an das Talent, sind die Bildner den Malern vorangegangen. Schon Ghiberti, welcher seine Verehrung des classischen Alterthumes in seiner Schrift sehr entschieden ausgesprochen[1]), zeigte auch in seinen Kunstarbeiten Bekanntschaft mit vielen eigenthümlichen Zügen der antiken

[1]) S. Cod. cit. den ersten die antike Kunstgeschichte umfassenden Abschnitt und manche, zum Theil schon angeführte Andeutungen in seiner neueren Kunstgeschichte.

Bildnerey, in welche Luca della Robbia, wie jene Tänzerinnen der Orgelverzierung bezeugen, noch ungleich tiefer eingedrungen war. Lorenzo Medici, der alte, fand demnach, als er den Porticus seiner Villa zu Poggio a Cajano durch einen Friis von gebrannter Erde verzieren ließ, welcher die Geheimnisse der Urwelt nach griechischem Mythus andeutet, die Bildner bereits darauf vorbereitet seinen Wünschen zu genügen; weniger die Maler, deren einige, besonders Botticelli, von demselben Gönner angeregt[1]), nun ebenfalls begannen, in freyen Allegorieen, oder gegebenen mythologischen Vorstellungen sich zu versuchen.

Demnach entstand jene Erweiterung des Gebietes der neueren Kunst gewissermaßen nur aus der Steigerung eines Verlangens, welches selbst in den unvollkommneren Arbeiten des Mittelalters überall aufleuchtet, gegen Ende des funfzehnten Jahrhundertes entschieden, und mit dem deutlichsten Bewußtseyn des eigenen Wollens hervorgetreten war; und Raphael ist daher nicht sowohl der erste, welcher sein Talent auf Gegenstände der Mythologie bezogen, als vielmehr derjenige, welcher den Anfoderungen mehrseitig gebildeter Männer seiner Zeit, durch seine gleichmäßig ergötzliche und bedeutsame Behandlung mythischer Aufgaben zuerst durchaus genügt hat. In dieser Beziehung ist er allerdings als Stifter anzusehn. Denn er lehrte durch sein Beyspiel, daß solche Aufgaben nicht, gleich den kirchlichen, mit religiöser und historischer Strenge, sondern mit poetischer Freyheit und Willkühr aufzufassen sind; er zeigte, wie bildnerische Vorbilder, wo solche für Bekleidung, Waffnung, Charakter und anderes Historische genutzt werden sollen, nach malerischen Stylfoderungen umzugießen sind; wie man Züge des gegenwärtigen Lebens, deren der Maler nun einmal nimmer entbehren kann, den antiken Aufgaben aneignen solle. Ich überlasse dem Leser, zu entscheiden, ob es neueren Malern besser gelungen sey, antike Eigenthümlichkeiten und moderne Modelle zu einem Gusse zu verschmelzen.

Obwohl es nun, wie ich angedeutet habe, an sich selbst wünschenswerth ist, daß beide Beziehungen der Kunst, die kirchliche und die poetische, wie in ihrer Absicht und Richtung, so auch in ihrer äußeren Erscheinung, in der Manier und Behandlung, einen gewissen Gegensatz bilden; so fodert dennoch, sowohl die Würde ihres Gegenstandes, als besonders ihre Bestimmung, der Architectur sich anzuschließen, von beiden eine gewisse Strenge und Gediegenheit des Styles; über welchen Begriff wir uns früher verständigt haben. Dahingegen entstand

---

[1]) S. Vasari, vita di Sandro Botticelli, — In casa Medici a Lorenzo vecchio lavorò molte cose e massimamente una Pallade su una impresa di bronconi, che buttavano fuoco. — Vergl. dens. zu Ende dieses Lebens. Seine calunnia d'Apelle, ist nicht mehr vorhanden, wohl aber andere Gemälde dieser Art, deren Vasari hier nicht erwähnt.

in den vergänglichen und beengten Wohnungen der nördlichen Länder das Bedürfniß von der Baukunst unabhängiger, beweglicher Gemälde, welche nicht so ganz denselben Anfoderungen unterliegen, als die Hervorbringungen jener anderen, höher hinaus strebenden Richtungen.

Es war schon den Alten aufgefallen, wie die Erscheinung der Dinge, auch abgesehn von der Bedeutung und Schönheit ihrer Form, an und für sich einen sinnlichen Reiz besitze, welcher auf leisen Undulationen des Lichtes und lieblichen Uebergängen des Tones beruht. Daher ihre Rhyparographen, welche man zwar in jenen Zeiten unumwundener Rede nach ihren Beziehungen und Gegenständen benannte, doch nichts desto weniger liebte und theuer bezahlte. Im neueren Weltalter, besonders im Verlaufe des siebzehnten Jahrhundertes, leisteten die Holländer in dieser Schwelgerey des Auges das Unnachahmliche. Und, was man auch sagen möge, so verdanken wir doch ihren besten, (den originellen, nicht Kunstwerke und Manieren nachahmenden) Malern die Kunst, auch den minder schönen und fast unbedeutenden Dingen ihren Reiz abzugewinnen. Ihr genügsamer, aber tief eindringender Blick auf Land und Meer, auf frische Weiden und frohe Erndten, auf die Blumenfülle des Frühlings und Aehnliches hat sicher schon manche trübe Winterstunde erheitert. Demnach dürfte es weder befremden, noch an sich selbst zu beklagen seyn, wenn auch in unseren Tagen schöne Talente eine ähnliche Richtung einschlagen und oftmals entschiedener aufgemuntert werden, als solche, welche mit unzulänglichen Kräften einem höheren Ziele nachstreben. Leben wir doch am Ende aller Zeiten; ist es doch für uns beynahe unumgänglich, die verschiedensten Richtungen, da wir nun einmal mit allen historisch bekannt sind, dem gegenwärtigen Bedürfniß anzupassen. Bewahren wir uns nur vor der Vermischung des Unvereinbaren, sey es uns nur jedesmal ganz ein Ernst, so wird sich ergeben, daß alle, auf uns übergegangene Kunstrichtungen, jene des griechischen und des christlichen Alterthumes mit dieser dritten gemeinschaftlich, obwohl jede für sich, bestehen und fortwirken können, ohne einander, wie man bisweilen zu befürchten scheint, hemmend, oder aufhebend entgegenzuwirken.

Ueberhaupt beruhen die Hindernisse, welche in den älteren Zeiten von Giotto bis auf Raphael von Urbino, die Entwickelung der Kunst aufgehalten haben, die Ursachen des frühen und, in Ansehung des allgemeinen Standes der Bildung, ganz vorzeitigen Verfalles der Kunst, welcher fast unmittelbar nach dem Tode Raphaels eingetreten ist, auf ganz Anderem, als auf der Wahl des Gegenstandes, auf der Richtung der Beziehungen. Wir wollen beide Ereignisse für sich betrachten und versuchen, aus ihrer Erklärung für die Pflege und Förderung der Kunst Vortheil zu ziehn.

Unläugbar ging die neuere Kunst nach Maßgabe der Anzeichen, welche ihr erstes Aufblühn begleiteten, dem Ziele, welches sie erreichen sollte, nur langsam und mit vielen Unterbrechungen entgegen. Die großen Meister des dreyzehnten Jahrhundertes, Nicolas von Pisa mit seinen Gehülfen, Cimabue, Duccio, vielleicht selbst Ugolino, wenn die Madonna in Orsanmichele sein Werk ist, erreichten, auch abgesehn von der Würde und Herrlichkeit ihres Absehns, in der Ausbildung des Einzelnen, im Ausdruck und in der Bezeichnung, verglichen mit ihren Vorgängern eine sehr hohe Stufe. Weit entfernt, diese Künstler zu überbieten, blieb Giotto und wer ihm folgte, was die Charakteristik sittlichen Seyns und Wollens angeht, weit hinter seinen Vorgängern zurück; wir erinnern uns, daß sein Ruhm theils auf Abänderung der Manier, oder der malerischen Handhabung, theils auch auf der Einführung einer neuen Richtung auf Handlung und Bewegung und freyere Erfindung sich gründete, wodurch das Gebiet der künstlerischen Beziehungen allerdings erweitert, doch der Sinn seiner Zeitgenossen auf lange Zeit von der unumgänglichen Begründung des Charakters abgelenkt ward. Nach Giotto blieb die Malerey besonders zu Florenz wohl ein Jahrhundert lang, bey wenigen, theils schon von mir hervorgehobenen Ausnahmen, hinsichtlich der Manier auf der Stufe, auf welche jener Stifter sie erhoben hatte, hinsichtlich des Geistes, wie es überall bey Nachahmern sich wiederholt, tief unter ihrem Vorbilde. Als darauf, gegen die Mitte des funfzehnten Jahrhundertes, Masaccio und Fiesole, unbestreitbar aus einem inneren Bedürfniß, die malerische Darstellung durch die wichtigsten Vortheile bereichert hatten, ward ihr Bestreben nicht alsobald seinem Ziele weiter entgegengeführt, vielmehr entstand von neuem eine Lücke von einigen für den Fortschritt der Kunst verlorenen Decennien. In den folgenden und bis auf Lionardo und Raphael hatten wir endlich die befremdliche Erscheinung wahrgenommen, daß viele Künstler, Cosimo Roselli, Filippo Lippi, Pietro Perugino, Pinturicchio und andere, ihre Laufbahn auf das herrlichste begannen, hingegen in späteren Jahren in eine unerfreuliche, geist- und geschmacklose Manier verfielen.

Diese Erscheinungen, welche eine zu befangene Vorliebe für die Alterthümer der neueren Kunst nicht selten übersehen macht, entstehen, wenn ich mich nicht täusche, großentheils aus einem zu entschiedenen Zunftgeiste, in welchen die Kunst, gleich anderen Gewerben, verfallen war, indem sie den bürgerlichen Einrichtungen der italienischen Gemeinwesen des Mittelalters sich fügte, denen sie andrerseits unstreitig mannichfaltige Förderungen verdankt. Der Ursprung dieser Verhältnisse ist, wie so viel Anderes über das dreyzehnte Jahrhundert zurückreichende, aus Mangel an schriftlichen Denkmalen dunkel. Die Nachrichten und

Auszüge von den Statuten der Malerzunft verschiedener italienischer Städte[1]), welche wir besitzen, reichen nirgend bis in sehr alte Zeit hinauf und sind wahrscheinlich durchhin spätere, immer mehr ausgestaltete Redactionen, welche die Aufbewahrung der älteren überflüssig zu machen schienen. Aus diesem Verhältniß entstand zunächst eine, dem demokratischen Sinne der italienischen Staaten allerdings angemessene, doch den Künsten gefährliche Gleichstellung von Meistern, deren einige nur Handwerker, andere zwar ebenfalls, wie sich's gehört, Handwerker waren, doch zugleich Männer von Geist und Streben. Wir entsinnen uns aus früher[2]) mitgetheilten Auszügen, daß die Stimme großer Künstler, des Arcagno, Taddeo und anderer, in den Berathungen der florentinischen Domverwaltung einer unendlichen Zahl völlig unbekannter Namen gleichgestellt worden, welche, wenn wir der Kunstgeschichte nicht alle Gerechtigkeit absprechen wollen, schwerlich das hohe Verdienst jener ersten erreicht haben. Eine ganz andere Stellung mochten die Künstler vor gänzlicher Ausbildung der Zünfte, vor gänzlicher Verdrängung aristokratischer Prinzipien, in den Gemeinwesen eingenommen haben; denn gewiß ward die Persönlichkeit großer Künstler noch im dreyzehnten Jahrhundert auf eine Weise geehrt[3]), welche nach dem Ableben des Giotto für einige Zeit aus der Geschichte verschwindet.

Ferner führten die durchgebildeten Zunfteinrichtungen unläugbar eine mehr, als zu billigende, schädliche Abhängigkeit des Lehrlings herbey, welcher durchhin auf zu lange Zeit und allzu fest an den Meister gekettet[4]) und eben daher in

---

[1]) Der sienesischen, S. Della Valle, lett. Senesi To. I. lett. XVI.; der genuesischen, S. Raccolta di Lett. sulla pitt. etc. To. VI. Lett. XLV. s. To. VII. Lett. XV.; der venezianischen, das. Tom. V. Lett. CLXXIV. und an anderen Stellen. Ueber die florentinische S. Baldinucci, wenn ihm zu trauen ist; denn das Original hat sich verloren. — [2]) S. Abh. X. und XI. — [3]) S. Abh. XI. S. 314. f. 316. 321. — [4]) S. Cennino di Drea Cennini, Cod. s. cit. wo von zwölfjährigem Lehrlings- und Gesellenverhältniß die Rede. Dieses mochte rechtlich mit großer Strenge abgeschlossen seyn; es wurden förmliche Verträge des Meister mit den Vormündern des Lehrlings abgefaßt, wie unter andern, Archiv. dell' opera del Duomo di Siena, Pergamene No. 616. eine Vollmacht bezeugt, vermöge welcher der Bildhauer oder Steinmetz Ciolus, einen dritten ermächtigt, in seinem Namen und für ihn einen gewissen Terius als Lehrling anzunehmen — ad recipiendum pro eo et ejus nomine Terium . . . . . Baldini de castro Florentino nunc commorantem Senis In discipulum et pro discipulo scripti Cioli, Et ad promictendum ipsi Terio vel alie persone pro eo, quod ipse Ciolus magister tenebit eundem Terium in suum et pro suo discipulo ad terminum et terminos statuendum et statuendos a dicto Ciolo et quod eum dictam suam artem docebit et ad statuendum et promictendum salarium etc. — In den Statuten der genuesischen Malerzunft, welche zur Zeit der Streitigkeiten mit dem Maler Paggi wiederum hervorgezogen wurden, befand sich (S. Raccolta di

dessen Manier und Eigenthümlichkeit bis zur gänzlichen Abstumpfung seiner Fähigkeiten und eigenen Bestrebungen befangen ward. Vielleicht werden einige unserer Zeitgenossen, uneingedenk ihrer Abneigung, sich selbst, wenn auch unter den billigsten Bedingungen irgend einem Meister anzuschließen, jene übergroße Abhängigkeit als einen der mächtigsten Hebel der neueren Kunst auspreisen wollen, da es nun einmal beliebt ist, geschichtliche Verhältnisse nach Laune darzustellen und Grundsätze aufzustellen, denen man keineswegs zu folgen beabsichtet. Indeß dürfte es zu ihrem eigenen Besten ausschlagen, wenn sie künftighin einerseits eine gehörig bedingte Unterordnung unter den Meister sich gefallen ließen, andererseits der begründeten Geschichte zugeben wollten, daß schon jenes Vorurtheil für Giotto, welches die Kunst so langezeit auf derselben Stufe festgehalten, besonders aber jene bedenkliche Erscheinung, daß bis auf Raphael die großen Meister meist nur aus den Schulen der geringen, hingegen aus den Schulen der großen Meister häufig gar schwache und mäßige Künstler hervorgegangen sind, durchhin nur aus der Uebermacht des Meisters, aus der Gewalt seiner Einwirkungen auf die Seele des Lehrlings entsprungen sey.

Allein auch jener übertriebene Gewerbsgeist, welcher nicht selten, wie im Zeitalter der sogenannten Giottesken, die leichtere, behendere Manier der emsigeren und gründlicheren vorziehn machte, vortreffliche Talente frühe von der Bahn ernstlichen Strebens nach innerer Vollendung abzog, mochte eben nur daher entstanden seyn, daß man die Kunst, welche ihre bürgerliche Bestimmung zu einseitig verfolgt und ausgestaltet hatte, nunmehr auch ganz einseitig als ein Gewerbe in Anspruch nahm[1]), was allerdings seine gute, aber auch seine mißliche Seite hat. Möchte man die gute, einen ermäßigten Antheil jenes innerhalb gewisser Grenzen durchaus erforderlichen Gewerbsgeistes, wirklich in Anwendung bringen, ohne in die bedenkliche und schlimme zu verfallen, welche hier bloß in der Uebertreibung liegt. Freylich sind wir vor der Hand gleich weit davon entfernt, uns hinsichtlich des künstlerischen Erwerbsgeistes dem Maße, oder dem Unmaße hinzugeben; und es ist sicher denen, welche die Einrichtungen des Mittelalters auch in dieser Beziehung für unverbesserlich und wünschenswerth halten wollen, doch keineswegs um deren Wiederherstellung zu thun. Wie

Lettere sulla pittura etc. To. VI. Lett. XLV.) die Verordnung, daß Niemand zu Genua die Malerey ausüben könne, ohne vorher sieben Jahre demselben Meister als Lehrling gedient zu haben. — Ob wohl unter denen, welche in unseren Tagen dem Mittelalter schwärmerisch anhängen, so fügsame und geduldige Zöglinge aufzufinden wären? —

[1]) Es wird in den vorangehenden Abhandlungen aufmerksamen Lesern längst aufgefallen seyn, daß die meisten der mitgetheilten Verträge ganz handwerksmäßige Verhältnisse voraussetzen.

würde auch so Vieles, welches in den Kunstbestrebungen unserer Tage bey scheinbar entschiedenem Gegensatze doch gleichmäßig krankhaft und erfolglos ist, wie würde die vorwaltende Neigung einseitigen Begriffen nachzugrübeln und subjectiven Stimmungen sich hinzugeben, mit jener praktischen Rüstigkeit der mittelalterlichen Malerbuden[1]) zu vereinigen seyn?

Diese äußeren Verhältnisse hemmten den Fortschritt der Künstler zu mehrseitiger Geistesbildung, besonders zu jener vollständigen Durchdringung und Aneignung der Gesetze des sich Gestaltens und Erscheinens, welche die vollendete Darstellung, genau genommen selbst die durchgebildete, deutliche Anschauung ihrer Gegenstände, unumgänglich erheischt. Hingegen ward die, nicht minder wünschenswerthe Entwickelung des Stylgefühles bey den Malern, wie besonders bey den Bildnern durch Abwesenheit sicherer architectonischer Grundlagen, wenn nicht durchaus gehemmt, doch verkümmert und aufgehalten.

Diejenige Eigenschaft vortrefflicher Kunstwerke, welche ich Styl nenne, und in den einleitenden Untersuchungen sowohl vom Gegenstande, als von dessen Darstellung (sogar vom äußerlichst Technischen) abgesondert und für sich betrachtet habe, beruhet, wie wir uns entsinnen, theils auf einem fein gebildeten Gefühle für die Schönheit räumlicher Verhältnisse, dessen Anwendung nicht unmittelbar vom Gegenstande geboten wird, also meist in der Willkühr des Künstlers liegt; theils aber auch auf Kenntniß und Berücksichtigung der Foderungen des jedesmaligen derben Kunststoffes. In beiden Beziehungen zeigt den übrigen Künsten die Baukunst den Weg, sowohl, weil sie durch ihren Beruf auf abgesonderte Auffassung und höhere Ausbildung der Schönheit der Verhältnisse, zugleich auf besondere Berücksichtigung des derben Materiales angewiesen ist, als auch, weil sie nothwendig den übrigen Künsten vorangeht. Die Entstehung des Stylsinnes läßt sich, wie schon erinnert worden, bis in das aegyptische und indische[2]) Alterthum, also aufwärts bis zu jenen Zeiten hin verfolgen, welche der Entstehung, oder Erfindung eigentlicher Kunst um ein Weltalter vorangehn.

Indeß nahm die neuere Kunst, wie man immer das Gegentheil wünschen und behaupten möge, einen ganz anderen Lauf, als die ursprüngliche und älteste. Diese erhob sich über wohlgesicherten Grundlagen, welche bereits die Bedingungen, ich möchte sagen, die Nothwendigkeit ihrer künftigen Entwickelung enthielten. Hingegen entstand die neuere, wenn wir sie rein als Kunst und abgesondert von begeisternden Einwirkungen betrachten, aus einer allmählichen Entwirrung

---

[1]) botteghe; S. Vasari, die Novellisten und A. — [2]) Das Kön. Museum zu Berlin besitzt in einem bildnerischen Fragmente ein Probestück des indischen Stylsinnes, von welchem Gypsabgüsse zu haben sind.

halbdeutlicher Reminiscenzen von den künstlerischen Absichten und Leistungen der classischen Vorwelt. Daher zeigte sie sich auf ihren ersten Stufen nicht, wie im höchsten Alterthume, in großen Massen und einfachen Eintheilungen, denen eben nur noch die Ausbildung ins Einzelne fehlet, sondern zunächst überhäuft und verworren, voll einzelner Anregungen, welche ihre Stelle, ihr rechtes Maß noch nicht gefunden hatten.

Dieser Vorwurf betrifft zuvörderst die italienische Architectur, welche während des zwölften Jahrhundertes, bey oft löblicher Anlage des Ganzen, doch in ihren Zierden nichts ist, als eine völlige Verwirrung antiker Reminiscenzen; im dreyzehnten aber ohne innere Gründe und aus bloßer Neigung zum Wechsel dem gothischen, oder deutschen Baugeschmacke sich anschließt. Die Einführung einer Bauart, welche, in so fern sie Lob verdient, nur im mittleren und äußersten Norden zu Hause ist, hingegen im Süden überall gegen die climatischen Foderungen verstößt, ist unläugbar, was Italien angeht, ein bloßes Symptom der Schwäche und Unsicherheit[1]). Gewiß fühlte man von Anbeginn, daß jene Bauart der stumpfwinkligen Anlage südlicher Dächer, dem Bedürfniß schattiger Hallen und Anderem durchaus widerstrebe, da man in Italien sich stets begnügt hat, bloß ihr Unwesentliches, mehr der Zierde, als der allgemeineren Anlage Gehörendes nachzuahmen. Die Vorseiten der Kirchen, selbst jene bessere der Oberkirche des Hl. Franz zu Assisi, versah man mit falschen über das Dach hinausragenden Giebeln; den Fenstern, welche man nicht so weit öffnen wollte, als im Norden beliebt war, suchte man durch eine Verwickelung überhäufter Zierden den Anschein größerer Räumigkeit zu geben. Gewiß wird selbst der entschiedenste Verehrer der Architectur des deutschen Mittelalters deren italienische Nachahmungen nicht wohl billigen können.

Schon in jener älteren, noch auf einem Gegebenen ruhenden Bauart des höheren Mittelalters war den bildenden Künsten nicht überall in dem Maße ihre Stelle gesichert worden, als im classischen Alterthume; doch gab es darin noch immer Flächen und Abtheilungen, welche zu geordneten, architectonisch zusammenhängenden Werken einluden. Jene schon berührten Wandgemälde in byzantinischer Manier, welche das Mittelschiff der alten Basilica s. Pietro in Grado unweit Pisa verzieren, sind, abgesehn von ihrem malerischen Verdienste, noch immer als wohlgeordnete Arbeiten zu betrachten. In der Folge aber, während der Herrschaft eines verstümmelten deutschen Baugeschmackes, ward es die schwierigste Aufgabe, die so häufig durchbrochenen und in die seltsamsten Figuren durchschnittenen Räume bildnerisch oder malerisch auszuzieren. Daher ein fortdauernder Kampf des Stylsinnes damaliger Künstler, welche in dieser

[1]) S. Thl. II. Abh. XI.

Beziehung dem classischen Alterthume verwandt und von dem moderneren absichtlichen Ausgehn auf Verwirrung noch sehr weit entfernt waren; ein Kampf, in welchem bisweilen das Talent, öfter die äußereren Verhältnisse siegten. Ich erinnere hier an die ungeordnete malerische Verzierung der Rathhäuser zu Siena und s. Gimignano und anderer Gebäude dieser Zeit; oder an jene verworrene Abtheilung der italienischen Altartafeln des vierzehnten Jahrhundertes, welche die Künstler nöthigte, wider Willen allen ihnen geläufigen Vortheilen der Zusammenstellung zu entsagen, ohne sie durch entschiednere Absonderungen zu statuarischer Ausbildung der einzelnen Gestalten zu berechtigen und aufzufordern. Indeß kann der Maler auch da, wo er unvermeidlich das Stylgefühl verletzet, viel andere Vorzüge geltend machen, welche ihn über jenen Mißstand hinausheben; der Bildner hingegen dessen Stoff nie aufhört, sich dem Gefühle aufzudrängen, mithin die Abstraction von den räumlichen Verhältnissen ganz ausschließt, mußte jene architectonischen Ungemächlichkeiten entweder verdrängen, oder ihnen ganz unterliegen.

Wer hätte nicht irgend ein Mal jene bekannteste Antithese vernommen: daß die Malerey den neueren und christlichen Zeiten, die Bildnerey hingegen der antiken Bildung angehöre. Indeß beruhet dieser Satz, in so fern er aus der Erfahrung abgezogen worden, auf seichter und wenig gründlicher Beobachtung; in so fern derselbe aus der sicher höchst abweichenden Richtung und Gesinnung antiker und neuerer Zeiten erkläret wird, auf einer gänzlichen Verwechselung des Geistes mit den Formen seiner Thätigkeit und Aeußerung.

Historisch falsch ist er, weil die Alten unzweifelhaft auch in der Malerey das Ueberschwengliche geleistet, die neueren Bildner aber bis gegen das Ende des funfzehnten Jahrhundertes die Leistungen der gleichzeitigen Maler durchhin übertroffen haben und nicht früher, als nach dem Jahre 1500 in Abweichungen verfallen sind, deren Ursprung einer nachzuholenden Betrachtung angehört. In sich selbst ist er falsch, weil die Bildnerey der Malerkunst keinesweges so entschieden entgegensteht, daß man annehmen dürfte, bestimmte Richtungen des Geistes werden bald nur in der einen, bald wiederum nur in der anderen sich ausdrücken können. In beiden Künsten beruhet die Darstellung an und für sich auf derselben Bedingung einer inneren, gegebenen, nothwendigen Bedeutsamkeit von Formen, deren Beziehung zur menschlichen Seele durch die körperliche Nachbildung der einen, durch die scheinbare der anderen nicht wesentlich verändert wird; denn jene Verbreitung über den Reiz des Erscheinens an sich selbst, welche der Malerey gewährt ist, jenes vielseitige, erschöpfende Eingehn in die mannichfaltigsten Verschmelzungen und Theilungen der Form, welches die Bildnerey zuläßt, gehöret, wie es einleuchten müßte, durchin zu den unter-

geordneten Evolutionen dieser einzelnen Kunstarten. Es wird daher jedes Geistige, so überall durch Formen auszudrücken ist, eben sowohl in diesen Formen selbst, als durch deren Anschein, also eben sowohl malerisch, als bildnerisch auszudrücken seyn, mithin auch eine antike Malerey, eine moderne Bildnerey geben, wenn anders die classische und die moderne Zeit, oder eine von beiden, jemals für die bildende Kunst ernstlichen Beruf und ächte Anlage gezeigt haben.

In ganz Anderem lag es demnach, wenn die Bildnerey neuerer Zeiten nicht so ganz die Höhe der antiken erreicht hat. Wir erinnern uns, daß bis gegen das Ende des funfzehnten Jahrhundertes die Bildner ungeachtet der Hindernisse, welche die obwaltende Bauart ihnen entgegenstellte, doch den Malern stets überlegen geblieben; daß bis dahin kein historischer Grund vorhanden ist, die bildnerische Bestimmung der Neueren in Zweifel zu ziehn. Also werde ich mich hier darauf einschränken dürfen, zu untersuchen, aus welchem Grunde die Malerey seit dem Jahre 1500 ein entschiedenes Uebergewicht erlangt habe; weßhalb die Bildnerey um einige Decennien später unwiederbringlich in die bedenklichsten Abirrungen verfallen sey.

Verschiedenes vereinigte sich, die malerische Darstellung im Zeitalter Raphaels weit über die bildnerische hinauszuheben. Die erste hatte eben damals in technischen Dingen eine schwindelnde Höhe erreicht, während die Bildnerey noch immer der wichtigsten mechanischen Handgriffe entbehrte. Gewiß waren die Bildner des funfzehnten Jahrhundertes, eben weil sie der geometrischen und mechanischen Hülfsmittel entbehrten, in der Führung und Handhabung der Eisen zu großer, vielleicht von den Späteren unerreichter Geschicklichkeit gelangt. Sie mochten das Bedürfniß abstracter Hülfswege noch nicht fühlen, weil ihre Arbeiten meist in kleinen und mittleren Dimensionen ausgeführt wurden. Doch nachdem man, vornehmlich auf Anregung des Michelagnuolo, zum Colossalen übergegangen war, genügte das Augenmaß und die technische Sicherheit nicht einmal dem größesten Meister in dieser neuen Richtung, welcher nach dem hier gewiß glaubwürdigen Berichte des Vasari[1]) sich nicht selten so verhauen hat, daß er schon vorgerückte Werke aufgeben müssen, deren verschiedene noch vorhanden sind. Die gänzliche Ausbildung des Mechanismus der Bildnerey und daher entstehende Abgemessenheit ihrer Werke fällt, wie es aus Mittheilungen Winckelmanns bekannt ist, in einen sehr vorgerückten Abschnitt des achtzehnten Jahrhundertes; ein Umstand, welchen die Schriftsteller über Dinge der Kunst nicht genug berücksichtigen.

Allein auch in anderer, architectonischer Beziehung waren die äußeren Verhältnisse um das Jahr 1500 den Malern günstiger, als den Bildnern. Die

[1]) Vita di Michelagnuolo Buonaruota.

Bauart nemlich, deren erste Anregung dem Brunellesco beygemessen wird, welche sicher seit der Mitte des funfzehnten Jahrhundertes eine hohe Ausbildung erreicht hatte und allgemein in Gebrauch gekommen war, beschäftigte sich theils mit der Errichtung von Kirchen, theils mit der Anlage von Wohnungen der Reichen und Mächtigen, welche beide, nach damaligen Verhältnissen, äußerlich Stärke und Größe darlegen sollten und alle Anmuth und Zierde dem Inneren vorbehielten. Das Innere der Wohnungen galt schon im Alterthume für das eigenthümliche Feld der Malerey; die Begünstigung dieser Kunstart erfolgte demnach nicht sowohl aus jener angenommenen Nothwendigkeit oder Vorliebe, sondern ergab sich eben nur aus dem Umstande, daß in jener neuen Bauart dem Maler ein weiterer Spielraum vorbereitet war, als dem Bildner, dessen Hervorbringungen darin nur selten eine günstige Stelle fanden.

Als darauf, vornehmlich durch den Einfluß des Michelagnuolo [1]), die Baukunst gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhundertes die Bahn des Zweckmäßigen, technisch Begründeten und nothwendig Schönen verließ, um dem Auffallenden, Seltsamen, Luftigen nachzugehn, nahm sie allerdings die bildenden Künste auf

[1]) Michelagnuolo war von frühester Jugend auf für die Schönheit des Maßes unempfänglich, wie die Abtheilungen und Einfassungen der Deckengemälde in der sixtinischen Kappelle, die wunderlichen Sarcophage und kleinlichen Eintheilungen in den medizeischen Denkmalen der Kirche s. Lorenzo zu Florenz darlegen, welche ganz seiner eigenen Laune und Erfindung angehören, da in jener beglückten Zeit für solche Unformen überall noch kein Beyspiel vorhanden war. Allerdings zeigte er, als ihn mächtige Gönner in seinen spätesten Jahren auf die wirkliche Baukunst hinüberlenkten, auch in dieser Kunst Anstelligkeit und Verstand, ohne jedoch jene ihm eigenthümliche Rohigkeit des Sinnes jemals ganz zu verläugnen. Die Vergötterung seiner großen und edlen Persönlichkeit verleitete die Zeitgenossen seinem Beyspiele, wie besonders dem verderblichen Grundsatze zu folgen: daß ein großer Geist auch in der Baukunst durch Neuheit der Erfindung überraschen müsse. In einer Lobschrift auf Michelangelo (wiederabgedruckt bei Richa delle chiese di Firenze), welche bald nach dessen Tode abgefaßt worden, wird gezeigt, daß Buonarota in der Baukunst sich größer gezeigt habe, als in den übrigen Künsten, eben weil er darin ganz von der gewohnten Bahn abgewichen und durchhin neu sey. In diesem Irrthume liegt der Ursprung aller jener architectonischen Undinge verborgen, welche seit drey Jahrhunderten allmählich diesen Welttheil und selbst die Hauptstädte der neuen Welt überdeckt haben. — Die Erfindung der Bauverzierungen bewegt sich innerhalb sehr enger, wohlzubeachtender Grenzen, was kaum zu beklagen ist, da die Durchdringung der Aufgabe und alles Gegebenen, welches sie begleitet, an sich selbst, auch wo man das Herkömmliche festhält, stets neue Schwierigkeiten herbeyführt, deren Beseitigung das Nachdenken und den Erfindungsgeist der Künstler ganz in Anspruch nimmt. Daher ist die Nachahmung des Vortrefflichen in der Baukunst Pflicht; ich möchte hinzufügen: in der Bildnerkunst möglich und bisweilen wünschenswerth; in der Malerey unmöglich und verderblich.

alle Weise in Anspruch, ward denselben jedoch nur um so verderblicher, indem sie Bildner, wie Maler mehr und mehr an Verwirrung und Regellosigkeit gewöhnte. Es würde zu weit führen, wenn wir hier an Beyspielen nachweisen wollten, wie die Styllosigkeit der modernsten Zeiten unmittelbar und nothwendig aus den Mißverhältnissen und Seltsamkeiten der sie begleitenden Bauart hervorgegangen sind. Wird es doch jedem unterrichteten Kunstfreunde erinnerlich seyn, wie diese Verirrung vornehmlich in solchen Kunstwerken hervortritt, welche unmittelbar an modern barbarische Bauwerke geknüpft sind, gleich den malerischen Kuppelverzierungen, gleich den Statuen an den Vorseiten neuerer Kirchen und Aehnlichem; wie andererseits alle das Stylgefühl minder verletzende Kunstwerke derselben Zeit entweder in sich selbst abgeschlossen und von umgebenden Dingen unabhängig sind, oder den Eintheilungen älterer und gediegener Bauwerke nachgehn, welche sichtlich das Stylgefühl der Künstler vorübergehend wieder angeregt haben.

Doch nur in dieser einen Beziehung unterliegt die äußere Entwickelung der bildenden Künste dem Einflusse der Baukunst; aus anderen Ursachen werden wir demnach jene um die Mitte des sechzehnten Jahrhundertes überhandnehmende Vernachlässigung in der Aneignung der darstellenden Formen zu erklären haben; aus anderen wiederum die zugleich eingetretene Verwilderung der Manier, oder Handhabung der Werkzeuge.

Jene bald nach dem Ableben Raphaels sich meldende Verschlossenheit des Sinnes für die unendliche Schönheit, für die tiefe Bedeutung der Gestalten, welche die Natur in ihrer unerschöpflichen Verjüngung aus sich selbst hervorbringt, für den unbeschreiblichen Reiz, welcher deren Erscheinung begleitet, ist sicher keine ursprünglich künstlerische Krankheit, da eine gesteigerte Empfänglichkeit für diese Schönheiten eben dasjenige ist, was den Künstler zum Künstler macht und seine Geistesanlage von anderen gleich ehrenwerthen, doch entgegengesetzten unterscheidet.

Der Künstler ist von Haus aus geneigt, mit Entzücken zu sehen und durch sinnliche Anschauung von Formen, deren Verständniß ihm näher liegt, als der Menge, sich höchlich zu begeistern. Hingegen gelangt man auf dem entgegengesetzten Geisteswege gar leicht dahin, die Abstracta: Sinnliches, Materielles und ähnliche, auf die wirkliche, lebendige Welt zu übertragen und die letzte, gleichsam als die hassenswerthe Stellvertreterin jener negativen, jeglichem Leben entgegengesetzten Begriffe mit Geringschätzung anzusehn. Diese Verblendung hatte den Künstlern von Außen her sich aufgedrängt, ihrer Trägheit und Eitelkeit sich eingeschmeichelt, wie es aus vielfältigen Zeichen erhellt, welche ich übergehe, da ich schon in der ersten Abhandlung darauf hingedeutet habe. Doch

kann ich nicht wohl umhin, in Erinnerung zu bringen, daß ich dort dem Raphael wahrscheinlich zu nahe getreten bin, da mir bey wiederholter Durchlesung seines Briefes immer mehr einleuchtet, daß neuere Schriftsteller seine gelegentlichen und bloß den Höflichkeiten des Castiglione ausweichenden Worte bey weitem zu systematisch und ernstlich aufgenommen haben. So dürfte denn auch jene oft wiederholte Aeußerung; daß der Künstler die Dinge nicht bilden müsse, wie sie sind, sondern wie die Natur sie bilden solle, (wodurch offenbar die ganz unkünstlerische Reflection begünstigt würde) dem Raphael auch mit Ungrund aufgebürdet worden seyn. Raphael wußte besser, als irgend ein Neuerer, daß jegliche, auch die geringste sinnliche Erscheinung, sey es als Anregung, oder auch als Gegenstand der Forschung betrachtet, für den Künstler nothwendig irgend einen Werth besitze; daß, wo es die Darstellung einer bestimmten Aufgabe angeht, nicht die schönste, sondern eben nur die paßlichste Form die beste sey. Zudem wird uns jene, ihm untergeschobene Sentenz eben nur durch den späten Paggi [1]) verbürgt, welcher hier um so weniger als Zeuge zu betrachten ist, als er offenbar nach einer Autorität haschte.

Paggi hegte, obwohl er als Künstler gar wenig bedeutet, doch eine hohe Meinung von der geistigen Vornehmheit des Künstlerberufes, welche er seinen beschränkteren Zunftgenossen mitzutheilen suchte. Indeß hatte auch die äußere Stellung der Künstler seit dem Anbeginn des funfzehnten Jahrhundertes eine gänzliche Umwandlung erfahren, auf welche dieser Künstler in seinen Briefen verschiedenlich anspielt [2]). Aus dürren Zunftgenossen waren die bildenden Künstler durch unmerkliche Uebergänge zu Günstlingen großer Fürsten, Hof und Weltleuten [3]) gediehen. Die Achtung, deren Lionardo, Michelagnuolo, Lionardo,

---

1) S. Raccolta di Lett. pitt. To. VI. Lett. XVII. dd. Firenze 1590. — Lanzi, sto. pitt. läßt den Federico Zuccaro für obigen Spruch Gewähr leisten, in dessen L'Idea de' pittori, scultori ed Architetti (Raccolta, To. cit. No. XIII.) mir nichts der Art begegnet ist, wie denn dieser philosophirende, doch geistlose Maler überhaupt keiner solchen Autorität bedurfte, da er jegliche Handlung und Leistung der Kunst unmittelbar auf die verborgensten Tiefen des Daseyns zurückführt. Ich glaube nicht, daß die genannte Schrift jemals viele Leser gefunden habe, noch künftig finden werde. Indeß empfehle ich die Kapitel XII. und XVII. des ersten Buches denen, welche die Begriffsverwirrung halbgelehrter Künstler jener Zeit recht umständlich kennen zu lernen geneigt sind. Zuccaro verspricht sich zu Ende seines zweyten Buches, die Rinde der Kunst durchbrochen und ihre Seele in ihrem ursprünglichen Glanze dargestellt zu haben. — Das späterhin beliebte Beywort: ideale, findet sich das. lib. II. cap. XIV. p. 183. — 2) S. Racc. di Lett. sulla pitt. etc. To. VI. Lett. XVI. XVII. XLV. XLVI. — 3) Racc. cit. To. V. Lett. LXV., schreibt Fra Sebastiano del Piombo an Pietro Ar. „— E dite al Sansovino, che a Roma si pescan offizj, piombi, cappelli etc. — ma a Venezia si pesca anguille e menole e masenette; —"

Tizian und andere Maler und Bildner ihrer Zeit sich erfreueten, beruhete vornehmlich auf der Größe ihres Talentes, auf der Würde ihrer Persönlichkeit. Wie ehrenvoll sie gestellt waren, erhellet z. B. aus den Briefen Tizians an Karl V. und Philipp II.[1]); wie viel Rücksicht dem Talent gewähret wurde, aus dem bekannten Briefe Julius II. an die Behörden der florentinischen Republik[2]). Dieses noch persönliche Verhältniß großer Künstler zu geistvollen Fürsten ging indeß sehr frühe auf alle Berufsgenossen über. Ihre Zünfte gestalteten sich allgemach zu freyen Genossenschaften, zu Akademieen, in welchen die Gebildetsten ihre Erfahrungen und Reflectionen den Uebrigen vortrugen. Diese freyen Vereine sicherten ihren Mitgliedern eine gewisse Auszeichnung, besonders, wo sie vom Fürsten ausgingen, wie die florentinische Akademie, welche 1563 von Großherzog Cosmus I. gegründet worden. Wer wüßte nicht, daß aus diesen Akademieen zunächst öffentliche Studiensäle, dann von Hand zu Hand die offiziellen Kunstschulen unserer Tage entstanden sind; die Winterhäuser der Kunst, welche der nächste Frühlingstag entbehrlich machen wird.

Unstreitig verdanken Lionardo, Raphael und Michelagnuolo, die volle Entwickelung ihrer hohen, über alles gewöhnliche Maß hinausgehenden Anlagen dem Glücke, welches sie zeitig an die Höfe geistreicher Fürsten versetzte, deren Unternehmungen schon an sich selbst großartig, deren Anfoderungen an das Talent unersättlich waren. Indeß erhoben sich jene großen Künstler von bürgerlichen und handwerksmäßigen Grundlagen, welche ihrem freyen, genialen Treiben einen sicheren Boden gewährten. Ihre Schüler hingegen lernten schon in den Windeln den verwickelten Zügen der Hofgunst nachzuspähn, sich den Launen der Großen anzupassen, ihnen das Geheimniß der einzigen Befriedigung abzulauschen, welche ein vielfach bewegtes, schnell dahin rauschendes Leben zu verstatten scheint: behender Erfüllung nemlich schnell aufsteigender Wünsche[3]). Eben wie dort durch eine falsche Steigerung des Bewußtseyns der hohen Bestimmung der Kunst jene unbewußte Tugend und Schönheit, welche wir in den Cinquecentisten und deren Vorgängern lieben, in leeren Anspruch übergegangen war, so entstand aus dieser äußeren Vornehmheit der neuen künstlerischen

[1]) Raccolta cit. To. II. Lett. VI. VII. — [2]) To. cit. Lett. CXCV. — Der Papst schreibt: Michael Ang. sculptor qui a nobis leviter et inconsulte discessit, redire, ut accepimus, ad nos timet; cui nos non succensemus: novimus hujusmodi hominum ingenium. — [3]) S. Lettere sulla pitt. etc. To. III. LXXIII. wo Pietro Aretino dem Enea Vico schreibt: „— se meglio é il viversi libero in primo grado tra gl'intagliatori degli altrui disegni in carte (man ging damals noch nicht darauf aus, in den Kurferstichen malerische Wirkungen nachzuahmen und begnügte sich, Zeichnungen nachzubilden) che di morirsi degl' ultimi, che stentano l'acquistar d'un pane sotto la strana imperiosità de i Principi."

Verhältnisse eine gänzliche Umkehrung in dem Aeußerlichsten der Kunst, den Manieren, oder Handhabungen der Werkzeuge.

Georg Vasari, der ausgezeichnetste und gediegenste Schnellarbeiter seiner Zeit, giebt uns die vollständigste Auskunft über die Veranlassung, die Absicht und Förderung seiner Richtung auf eine an Frechheit grenzende technische Gewandtheit. Als Karl V. in Florenz einziehn sollte, ward eine Menge allegorisch verzierter Triumphbögen in größter Eile aufgerichtet; Vasari, zu seinem Entzücken, vom Herzog Alexander durch einen Kuß auf seine Stirne geehrt, weil er nach unermeßlicher Arbeit schon am frühen Morgen des Einzuges mit dem seinigen zu Ende gekommen war[1]). Diese Zurüstungen vermehrten sich in der Folge ins Unendliche[2]); ihre behende Beschaffung verwöhnte aber die Fürsten, welche nun bald auch das Dauernde mit ähnlicher Schnelligkeit beendigt sehen wollten. Vasari wußte ihnen auch hierin zu genügen; er rühmte sich selbst in einer Inschrift im Friise des Saales der Cancelleria zu Rom, das ungeheuere Gemach in hundert Tagen beendigt zu haben, und erzählt in seinem Leben, in wie kurzer Zeit ihm geglückt war, den alten Palast in Florenz zur herzoglichen Wohnung einzurichten, deren großen Saal und daran stoßendes Gemach bekanntlich ganz mit Figuren und Historien bedeckt ist. Die Gunst, welche eben damals die Zuccari, später Arpino erfahren, die Zurücksetzung der ehrwürdigen Bestrebungen der Caracci, des liebevollen Fleißes des Domenichino, sind durch Fiorillo's treffliche Bearbeitung des Abschnittes der neueren Kunsthistorie überall bekannt. Indeß waren jene älteren Schnellmaler zum Theil von einer gründlichen Vorschule ausgegangen; ungleich abschreckender sind daher solche, welche unmittelbar von dem Bestreben auf Leichtigkeit ausgegangen sind, Frechheit und Dreistigkeit der Manier von Anbeginn als einen wesentlichen Vorzug angesehn und absichtlich erstrebt haben. Um das Jahr 1700. war die künstlerische Aesthetik auf diese Verirrungen völlig eingerichtet, wie in dem Briefwechsel damaliger Künstler und Gönner einzusehen ist[3]). Indeß erhob sich dagegen um die Mitte des achtzehnten Jahrhundertes hie und da eine Stimme. So schrieb der ehrwürdige Zannotti, welcher von Carlo Cignani bis auf den Battoni unzählige Künstler untergehen gesehen: „es giebt nur zu viele der schlimmen Manieren, welche den falschen Kennern gefallen und von denselben aufgemuntert werden. Zunächst müßte man dieses Wucherkraut ausreuten; wenn es verschwunden wäre, würden die Künstler kein anderes Vorbild mehr zu befolgen haben, als die Natur, welche sie schon auf den rechten Weg zurückleiten würde."

---

[1]) S. Racc. cit. To. II. Lett. XII. s. — [2]) S. Racc. To. cit. die Briefe des Borghini und Caro. — [3]) S. Racc. cit. To. VI.

Freylich käme hier noch viel Anderes in Betrachtung: Geistesanlage, sittliche Richtung, Begründung des Handwerkes, Styl; besonders aber eine gänzliche Entfreyung von nur halbwahren, oder doch falsch angewendeten Theorieen.

Der bekannteste Scheinsatz des Federico Zuccaro, „daß die Kunst der Natur gleichkomme, weil der menschliche Geist in der Kunst auf ähnliche Weise, nach denselben Gesetzen wirke, als die Natur," hat überall sich eingedrängt, nur zu oft den Künstler mit einer trügerischen Zuversicht erfüllt, obwohl es am Tage liegt, daß die Productionskraft des einzelnen Menschen, wie selbst des ganzen Geschlechtes, weil sie Erkenntniß und Willen voraussetzt, nach ganz anderen Gesetzen sich bewege, als die Natur, deren Erzeugungen nothwendig sind. Endlos verwechselt man ferner die Offenbarung irgend eines Ursprünglichen und Höheren, welches man in Kunstwerken wahrgenommen, oder nur wahrzunehmen geglaubt, mit den Formen, in welchen der Künstler eben dieses Höhere ausdrückt. Glaubt man ehrlich, daß Formen, an welchen wir nur mit Entsetzen selbst die untergeordneten Organe des thierischen Lebens vermissen dürften, wirklich jenen höheren Regionen angehören, denen wir durch Erinnerung, Ahndung und Sehnsucht verknüpft sind? Liegt es nicht näher zur Hand, den Ausdruck jenes Hohen und Gütigen, welchem ein gebildeter und richtiger Sinn in Kunstwerken zu begegnen wünscht, aus der inneren Bedeutsamkeit bestimmter natürlichen Gestaltungen abzuleiten, deren Formen der Künstler entlehnt? Doch wirkte unter so vielen Gemeinplätzen der neueren Kunstlehren keiner so nachtheilig auf die Kunst zurück, als jene anspruchvolle Erklärung ihres Begriffes, nach welcher die Kunst überhaupt nur da vorhanden wäre wo sie dem Gegenstand nach ihr Höchstes hervorbringt.

Wir haber uns im Anbeginn dieser Untersuchungen dahin verständigt, daß die Kunst, wo ihr Begriff in hinreichender Schärfe und Allgemeinheit aufzufassen ist, ganz abgesondert von ihren vielfältigsten Beziehungen und Leistungen, an sich selbst, in ihrer Kraft und Thätigkeit betrachtet werden müsse. Jene Erklärung, welche erweislich nicht primitiv, sondern aus einzelnen theils noch streitigen, kunsthistorischen Erfahrungen abgezogen ist, wird daher schon an sich selbst unstatthaft seyn. Unter allen Umständen führte sie in der Anwendung zu vielfältigen Ueberhebungen und Aufgeschrobenheiten, deren nähere Andeutung gehässig seyn dürfte; vornehmlich aber zu jener unter den Neueren verbreiteten, heillosen Geringschätzung rein technischer Vorzüge, welche nun einmal, so weit die Kunstgeschichte reicht, häufig eben von untergeordneten Geistern gefördert worden sind, was seinen inneren Grund hat. Seit Lessing ermüdet man nicht der reinen Geschicklichkeit und den bescheidenen Beziehungen stiller Talente den Frieden aufzukündigen; obwohl man längst durch Erfahrungen sich hätte be-

lehren können, daß jene einseitig hohen Anforderungen an die Kunst, denen es doch bisweilen an Bestimmtheit und Klarheit fehlen möchte, entschieden mitgewirkt haben, auch bey den Künstlern jene Geringschätzung und Nichtachtung der Geschicklichkeiten und Hülfskenntnisse zu verbreiten, welche dem Standpuncte der Letzten ganz unangemessen ist und ihrem unläugbar edlen und hoffnungsvollen Aufstreben merklich entgegenwirkt.

Dritter Theil

ὡς ἂν εἴ τινες ἐμψύχου καὶ καλοῦ σώματος γεγονότος διεῤῥιμμένα τὰ μέρη θεώμενοι, νομίζοιεν ἱκανῶς αὐτόπται γίγνεσθαι τῆς ἐνεργείας αὐτοῦ τοῦ ζώου καὶ καλλονῆς.

Polyb. hist. lib. 1.

Vorbericht

Seit Vasari ist für die Geschichte Raphaels und seiner Zeitgenossenschaft nichts Umfassendes, nichts Erschöpfendes geleistet worden. Vereinzelte Briefe, Nachrichten von bis dahin übersehenen Gemälden, neue Auslegungen von bekannten, gaben den Stoff, bald zu einem eigenen Schriftchen, bald zu erläuternden Anmerkungen einzelner Stellen des Vasari und anderer Schriftsteller der älteren Zeit; oder sie wurden den beiden Ausgaben der Künstlerbriefe beygegeben. Doch ungeachtet der versprechenden Titel vieler Kunstbücher hat Niemand bisher unternommen, in den handschriftlichen Urkunden jener denkwürdigen Zeit sich ernstlich nach neuen Thatsachen umzusehn, deren Mittheilung doch eben so lehrreich, als anziehend seyn dürfte.

Während einer früheren längeren Anwesenheit in Italien hatte ich mehr, um mich zu unterhalten, als in entschiedener Absicht gesammelt, was eben sich darbot; in der Folge gestaltete sich aus diesen Materialien ein Buch, welches, ungeachtet der großen Mängel seiner Redaction, doch in dem, freylich beschränkten Kreise ungeheuchelter Kunstfreunde mit vielem Danke aufgenommen wurde, eben weil es aus den Quellen geschöpft ist und eigene Ansichten enthält. Vielleicht wird es in dieser Art Literatur, welche compilatorische Arbeiten überschwemmt haben, Veranlassung seyn, künftig Autoritäten, denen man bald blindlings zu folgen, bald ohne Gründe zu widersprechen gewohnt war, einer strengen, aber gerechten Kritik zu unterwerfen; zudem, nach der Stellung und Lage eines Jeden, auch die handschriftlichen Quellen zu benutzen, aus diesen neue Thatsachen, oder Berichtigungen angenommener Irrthümer an das Licht zu ziehn, endlich die Kunstgeschichte nicht länger als ein Aggregat von Zufälligkeiten und abgerissenen Thatsachen, sondern als ein zusammenhängendes, gleichsam organisches Ganze aufzufassen.

War nun freylich meine Arbeit nicht eigentlich darauf angelegt, alles Erreichbare in sich einzuschließen, so konnte ich doch den Wunsch nicht bewältigen, ihr

durch Einiges über die Epoche der höchsten Entwickelung der neueren Kunst, besonders über Raphael, gleichsam den Schlußstein zu geben. Verschiedene bisher, theils nicht erschöpfte, theils noch ganz unberührte Quellen der Geschichte dieser Zeit waren mir ihrer Stelle nach bekannt: das Hausarchiv der Gonzaga zu Mantua für Giulio Romano und Tizian, der Medizeer zu Florenz für die Regierungen Leo X. und Clemens VII., endlich einige Handschriften besonders der florentinischen Bibliotheken. Nicht ohne Hoffnung war ich, auch in dem Hause Baglioni, selbst in Rom, einiges noch Ungenutzte aufzufinden. Ich kehrte in der Absicht, diese Quellen zu benutzen, nach Italien zurück. In den ersten Monaten meines neuen Aufenthaltes fesselten mich Unfälle; in der Folge verwickelte ich mich in verschiedene Besorgungen für das Königliche Museum zu Berlin, welche mich früher, als ich anfänglich bestimmt hatte, an die deutsche Grenze und in die Heimath zurückführten.

Der Wunsch, die Geschichte Raphaels und seiner großen Zeitgenossen durch bisher unbeachtete Thatsachen zu bereichern, das Ungewisse und Irrige aus Quellen erster Hand festzustellen und zu berichtigen, mußte demnach, da zur Rückkehr in meine andere Heimath wenig Hoffnung ist, vielleicht für immer aufgegeben werden. Doch belehrten mich verschiedene Werke, welche über Raphael auch ohne Zuziehung noch unbenutzter Quellen verfaßt worden sind, daß es so vieler Vorarbeiten nicht bedürfe, daß Jeder aus seinem Gesichtspunkte über den allgemeinen Charakter und die besonderen Werke Raphaels viel Neues auffassen und aussagen könne.

Unter diesen Werken ist das älteste: Braun, G. Chr., Raphaels Leben und Werke, Wiesbaden, 1815. 8., eine bloße Compilation, vornehmlich aus den Schriften der weimarischen Kunstfreunde und des verewigten Fernow. Es scheint dem Verfasser nicht allein an eigener Anschauung, nein sogar an nöthiger Bekanntschaft mit dem Zeitalter Raphaels zu fehlen.

Hierauf folgte: Iken, C. J. L., die vier italienisch. Hauptschulen der Malerey, nebst der raphaelischen, genealogisches Tableau, Bremen, 1821. Fol. Eine bloße Tabelle.

Rehberg, Friedrich, Rafael aus Urbino, München, 1824. 2 Theile mit 38 lithographirten Tafeln, Fol. Die eigenthümlichen Ansichten, Ge-

fühle und Urtheile eines achtenswerthen Künstlers, welche, als für sich bestehend, von mir nicht benutzt werden durften.

Quatremère de Quincy, hist. de la vie et des ouvrages de Rafaël etc. Paris, 1824. 8. Dieses Werk giebt sich theils als eine historische Untersuchung, theils als eine ästhetische Kritik der Werke Raphaels. In Bezug auf die letzte bemerke ich, daß ich in der allgemeinen Auffassung des künstlerischen Charakters Raphaels ganz mit dem Verfasser übereinstimme, seine Schilderungen, vornehmlich der Bilder, welche vormals in Paris vereinigt waren, im Ganzen mit Vergnügen und Belehrung gelesen habe. Indeß ist er in der Kritik seiner historischen Autoritäten minder glücklich. Die Manier und den Charakter des Vasari hat er nicht studirt, wie es nöthig ist, um zu unterscheiden, wo er meldet, wo nur schwatzt, wo er weiß, wo nur vermuthet. Im Allgemeinen setzt er in dessen Angaben eine Zuverlässigkeit voraus, welche man, ehe sie erprobt ist, denselben nirgend einräumen darf. Zudem folgt er mit blindem Glauben den neueren italienischen Schriftstellern, unter diesen besonders den Entscheidungen des Lanzi. Auf eine sehr zweydeutige Stelle in dessen Kunstgeschichte, auf eine Note der modernen Editoren des Vasari, stützt er die Angabe: das Bild im Hause des Marchese Rinuccini sey dasselbe, welches Raphael für den Canigiani gemalt habe; des Münchener Bildes erwähnt er gar nicht, entweder weil er davon keine Kunde erlangt hatte, oder weil er die Sache für abgemacht hielt. Doch wird seine historische Strenge besonders durch den Umstand verdächtig, daß der Verf. für die Angabe, die bekannte Jardinière sey für Siena gemalt, den Vasari citirt, welcher die Jardinière so wenig gekannt zu haben scheint, als die übrigen frühe nach Frankreich gelangten Bilder von Raphael, oder doch in Raphaels Geschmack. Nach des Vf. eigener Definition (p. 135.), der ich beypflichte, versteht Vasari überall bey dem Worte, Madonna, ein Brustbild der Jungfrau mit dem Kinde. Jenes Bild aber für Siena nennt er sowohl im Leben Raphaels, als in dem anderen des Ridolfo Ghirlandajo (welchem letzten Vasari höchst wahrscheinlich die Notiz von diesem Bilde verdankt), schlechthin: Madonna. Daß Vasari an jener Stelle die Jardinière bezeichnet habe, ist eine Vermuthung des Mariette, welche Bottari in den Künstlerbriefen bekannt gemacht. Mariette wollte Kunde besitzen, daß Franz I. dieses Bild von sienesischen Verkäufern erstanden habe, und schloß daraus (doch etwas verwegen), es

sey dasselbe, welches Vasari als von Ridolfo beendigt leichthin erwähnt. Bekanntlich wird die raphaelische Abkunft der Jardinière in Zweifel gezogen, hat man neuerlich ein Duplicat aufgefunden, welches vorzüglicher seyn soll, worüber nur an der Stelle zu entscheiden ist. Unter allen Umständen enthält das Werk des Vasari keine Zeugnisse für die Aechtheit des einen oder des andern Duplicats. — Ueberhaupt befürchte ich, daß Hr. Q. sein Studium dieses wichtigen Schriftstellers darauf eingeschränkt habe, die Lebensbeschreibung des Raphael zu durchblättern, weil er (p. 130. Anm.) behauptet, daß Vasari der sogenannten Madonna Franz I. gar nicht erwähne. Im Leben Raphaels freylich nicht; doch wohl im Leben des Giulio Romano, dem Vasari den größten Theil der Ausführung dieses Bildes beymißt, worin er wahrscheinlich den mündlichen Mittheilungen des Giulio gefolgt ist.

In Ansehung des Bildnisses aus dem Hause Altoviti giebt sich der Verfasser der Auslegung des Missirini ganz ohne Einschränkung hin. Weder Missirini, noch Wikar, dem die neue Conjectur eigentlich angehört, haben, da sie doch nun einmal auf Vasari sich stützen wollen, das Bildniß sich recht angesehen, welches Vasari in einem sehr manierten Holzschnitte dem Leben Raphaels vorangestellt hat. Es ist abscheulich gemacht; doch sieht man, woher Vasari es entnommen; denn die Beleuchtung, die Haltung des Kopfes, der etwas vorgedrängte, geschwellte Mund, wie endlich die Parthieen des Haares, lassen nicht bezweifeln, daß jener unbekannte Formschneider einer sehr flüchtigen Zeichnung nach dem Bilde des Hauses Altoviti gefolgt sey. Allein auch die Sprachgründe des italienischen Gelehrten sind nicht so unumstößlich, als der Verfasser anzunehmen scheint. Missirini hat die Elocution des Vasari nicht genug berücksichtigt und, zu Ende seiner Deduction, diese wieder umgestoßen, indem er sagt: das possessivum, um auf das Subject bezogen zu werden, erheische den Zusatz, proprio. Denn es ist dieser Zusatz einleuchtend nur eine Verstärkung, keine Umwandlung des Sinnes. Dieselbe Construction umfaßt bei Vasari zwey in sehr verschiedenen Epochen Raphaels gemalte Bilder; übrigens ist es nicht nöthig das: fece a Bindo, so buchstäblich zu nehmen, sowohl in Ansehung der verknüpfenden Erzählungsweise des Vasari, als besonders des Umstandes, daß in dem zweyten, der Madonna dell' impannata, von Raphaels Hand keine Spur sich zeigt. Bindo konnte beide Gemälde aufgekauft haben; das zweyte verhandelte er an den Herzog Cosimo I.

Einwendungen dieser Art, deren ich gelegentlich verschiedene geltend zu machen habe, nehmen jedoch dem Werke nicht den eigenthümlichen Vorzug vieler französischen, practisch angelegt zu seyn, die Materien gut vertheilt, sie in eine bequeme Uebersicht gebracht zu haben. Es erfreute sich daher einer frühen Uebertragung in das Italienische, unter dem Titel: Istoria della vita e delle opere di Rafaello Sanzio da Urbino, del S. Quatremere etc. voltata in Italiano, corretta, illustrata ed ampliata per cura di Francesco Lunghena. In Milano per Frco Sansogno 1829. XII u. 847 Seiten gr. 8., woraus auf eine ansehnliche Vermehrung, sey es brauchbarer, oder anderer Notizen zu schließen ist. Ich kenne diese Arbeit nur durch Auszüge, welche mir in Briefen und besonders im Kunstblatte (11. Nov. 1830.) zu Gesicht gekommen sind. Aus den letzten sehe ich, daß darin behauptet wird, Raphael habe des Ingegno Sibyllen in der Kirche S. Francesco zu Asisi benutzt, oder vor Augen gehabt, als er in, la pace, malte; eine der unhaltbarsten Behauptungen der Welt, da jene Sibyllen zu Asisi, wie ich gezeigt habe, geringe Producte eines Zeitgenossen, nicht des Perugino, sondern der Allori und des Vasari sind, des Adone Doni von Asisi, und nur durch eine Kette von Vermuthungen, Mißverständnissen und falschen Schlüssen den Ruf erlangt haben, jenem gewiß ganz alten, doch als Künstler fast unbekannten Meister anzugehören. Entstellungen der Namen, z. B. „S. Domenico de' Cagli zu Urbino," für zu Cagli im Staate von Urbino, oder „S. Hortulanus," für Herkulanus, werden auf Rechnung des Auszuges, oder der Correctur zu setzen seyn. Doch schien mir nach diesen Proben nicht unumgänglich nöthig, die angekündigten Vermehrungen zu benutzen, welche ich vor der Hand auf ihrem Werthe beruhen lasse.

Demungeachtet bezweifle ich nicht, daß unter den von Lunghena nachgetragenen älteren Arbeiten Raphaels viele die Probe halten. Manche habe ich nach eigener Bekanntschaft angeführt und halte selbst den wenig wichtigen Sebastian des Kupferstechers Longhi zu Mayland für ächt, obwohl für das Fragment eines größeren Bildes. Dieses mag, gleich der Pietà des Grafen Tosi, gelegentlich der Versetzung des Sposalizio von Castello in die Lombardey gelangt seyn.[1]

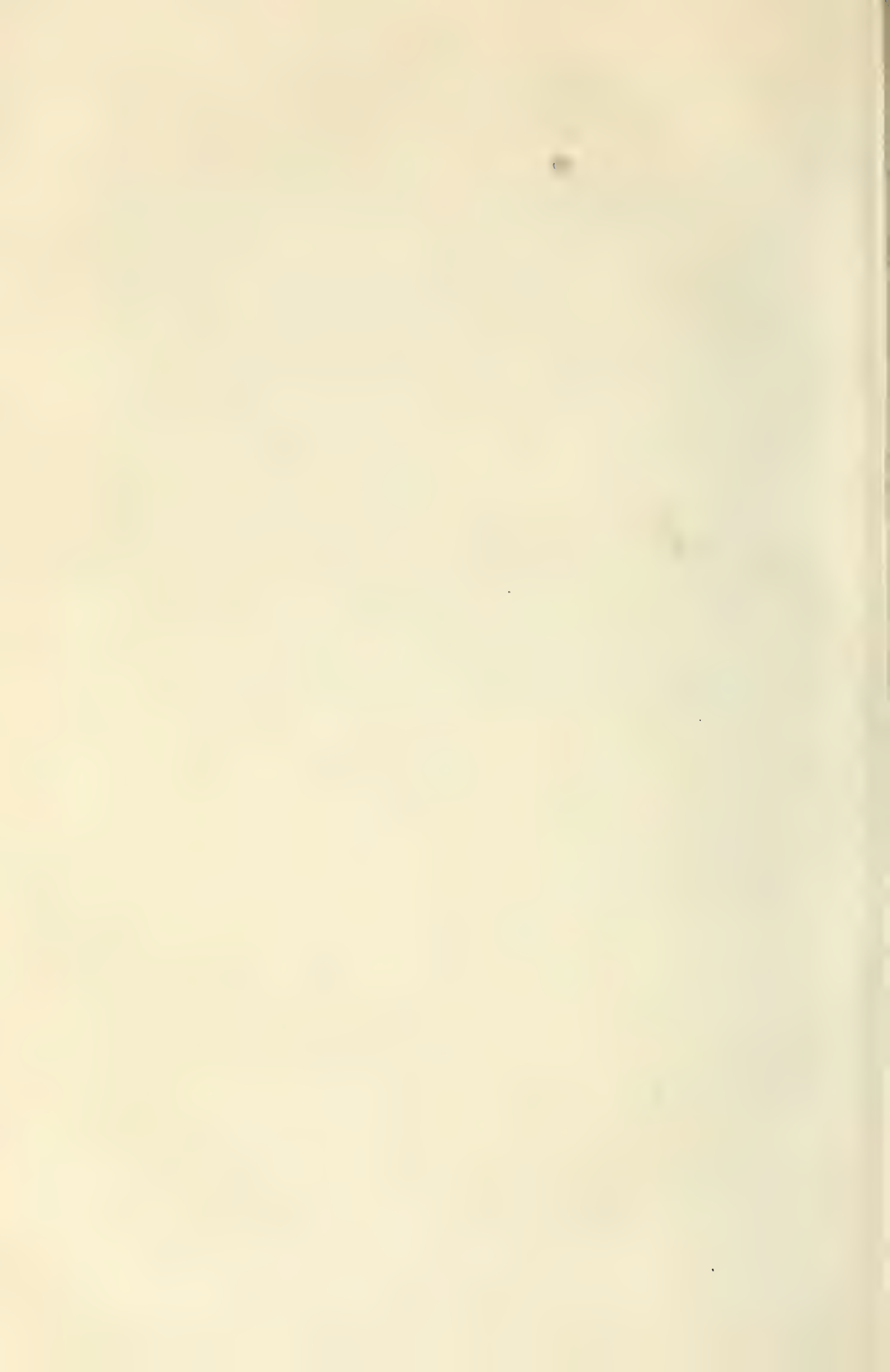
Der bezeichnete Auszug erwähnt des Gemäldes nicht, welchem Herr Longhi durch einen schon angekündigten sauberen Kupferstich seine Sanction zu geben sucht; indeß schreibt man mir aus Italien, daß sowohl dieses lombardische

Cento, als manche andere Gegenstände der Speculation darin aufgeführt werden, was seyn mag, doch von mir nicht geradehin zu behaupten ist.

Das Bestreben, möglichst vollständig zu verzeichnen, was in der Welt für Raphaels Arbeit gilt, hat besonders die beiden letzten Werke nicht selten über die Grenzen des Möglichen und Wahrscheinlichen hinausgeführt. Allein ungeachtet des Umfanges darin vereinigter Notizen von sehr verschiedenem Werthe, und meines eigenen viel eingeschränkteren Planes, habe ich das Verzeichniß der früheren Werke Raphaels noch um einige weniger beachtete Stücke erweitern können. Ueberhaupt schmeichle ich mir, die Jugendarbeiten Raphaels in eine bessere Folge und Ordnung gebracht zu haben, als die angenommene. Eine ernstliche Beschäftigung mit den Schulen zu Fuligno und Perugia, von welcher im vorangehenden Bande Rechenschaft abgelegt worden, hatte mich in den Stand gesetzt, durch den Nebel zu sehen, welchen die Druckschriften seit Vasari über die Jugend Raphaels verbreitet haben. Die verschiedenen Epochen des Pietro Perugino, welche doch schon Vasari, zwar allgemeinhin, doch ganz richtig bezeichnet, waren von den Verfassern der lettere Perugine, von Lanzi und anderen neueren Schriftstellern nie gehörig unterschieden worden; der Andrea di Luigi, genannt Ingegno, war, bis ich das historisch Sichere aufgedeckt, Gegenstand der lächerlichsten Träumereien; selbst den Pinturicchio kannte man wenig, unterschied seine eigene Arbeiten durchaus nicht von denjenigen, welche er mit Hülfe sehr verschiedener Künstler auf Unternehmung gemalt hat. So wenig vorbereitet, mußte es dem Historiker, wie selbst dem Kenner schwer fallen, Raphaels früheste Arbeiten von den verwandten und ähnlichen der Schulen, an deren Wirksamkeit er Theil nahm, zu entwirren. Allein aus demselben Grunde wird es auch nur denen, welche, meinen Angaben im vorangehenden Bande folgend, mit jenen Schulen sich ernstlich bekannt machen, ganz möglich seyn, zu beurtheilen, was ich über Raphaels Jugend Neues aufgestellt habe. Nicht minder wird die Prüfung meiner Vermuthungen einer sehr thätigen Theilnahme des Ridolfo Ghirlandajo an der Ausführung eines der berühmteren Werke Raphaels eine genauere Bekanntschaft mit den Arbeiten jenes Florentiners voraussetzen, als die Kunstfreunde sich zu erwerben pflegen.

Die Abhandlung, welche diesen Band beschließt, ist die abgekürzte Bearbeitung einer Untersuchung, welche, anfänglich für den ersten Band bestimmt,

nunmehr in diesem letzten ihre Stelle gefunden hat. So viel als möglich habe ich darin die Wiederholung dessen vermieden, was ich bey früherer Unterdrückung des Ganzen in einige der ersten Abhandlungen schon aufgenommen hatte. Gern hätte ich gelegentlich der Umarbeitung neuere Forschungen verglichen und benutzt. Indeß fehlt dem neuen, interessanten Werke Boisserée's bisher die historische Erläuterung, liegt diese überhaupt nicht im Plane der Mollerschen Denkmäler, wie anderer, unser Vaterland und Frankreich speciell angehender Bilder und Bilderwerke; in England, wo freylich in früherer Zeit sehr viel geschehen ist, behandelt man die Architectur des Mittelalters gegenwärtig ganz als Geschmackssache; in Italien endlich wird die Kenntniß der Kunstbestrebungen des Mittelalters, welche man neuerlich durch einen Nachstich des Werkes von d'Agincourt mehr verwirrt, als befördert hat, gegenwärtig mehr, als jemals vernachlässigt. Was uns Tramontanen schon unser Alterthum, ist den Italienern, welche den Trümmern des classischen so nahe stehen, schon etwas modernes. Selbst in den früheren Zeiten wurden gelehrte Benedictiner, Pfarrer, Bibliothekare, ein Muratori, Gori und andere, mehr durch ein kirchliches, oder diplomatisches, als durch ein rein kunsthistorisches Interesse bewogen, Alterthümer des Mittelalters abzubilden, zu erläutern und herauszugeben.



XV.

Ueber Raphael von Urbino und dessen nähere Zeitgenossen

I. Was Raphael vor allen neueren Künstlern auszeichnet

Obwohl seit etwa dreihundert Jahren in den gestaltenden Künsten verlockende Theorieen und blendende Erscheinungen unablässig die eine die andere verdrängt haben, nirgend ein sicherer Geschmack gegen die vorwaltende Neigung zum Neuen und Wechselnden sich behaupten konnte, so erhielt sich dennoch im Verlaufe dieser Zeit eine gewisse unentschiedene Meinung von dem überlegenen Verdienste Raphaels, wurden seine Werke von denen, welche vom Copiren sich Nutzen versprechen, stets als besonders musterhaft anempfohlen. In diesem Beginnen der ästhetischen Praxis liegt ein Widerspruch, welcher allein aus dem Kampfe des Gefühls gegen den machtvollen Einfluß theoretischer Richtungen zu erklären ist.

Diesen letzten hielt bey den Alten das lebendigste, richtigste Gefühl völlig die Wage. Die neuere Bildung hingegen begünstigt in Dingen des Geschmackes den Einfluß jeglicher, den Anschein eines methodischen Fortschreitens bewahrenden Doctrin. Bey jenen blieb das Urtheil über die größeren Künstler unangefochten, weil für deren sehr zugängliche Werke das Gefühl immerfort Zeugniß ablegte. Unter uns aber, wo sogar in der Sprache die lebendige Modulation mündlicher Mittheilung durch Schrift und Druck zurückgedrängt, die unmittelbare Anschauung geistvoller Kunsterzeugnisse durch den Kupferstich ersetzt wurde, gelangten Viele, welche den unmittelbaren Erzeugnissen des Geistes gegenüber verstummen, weil für das Ueberschwengliche das Maaß ihnen versagt ist, doch dahin, des ästhetischen Materiales gleichsam im Auszuge sich zu bemächtigen, durch Umfang der Kunde und Belesenheit sich geltend zu machen; wohingegen über die ächten Kunstwerke, bey deren weiter Verstreuung, nur Wenige ein sicheres und selbstständiges Urtheil sich bildeten. So konnten, in den letzten Jahrhunderten, Theorieen, deren consequente Anwendung das Vortreffliche herabsetzen, hingegen das Geringe und Schlechte hervorheben würde, doch, gegen die

richtigeren Entscheidungen eines gebildeten Gefühles, bey der Menge Einfluß erlangen, und so lange darin sich behaupten, bis sie durch neue verdrängt wurden. Auch erlangte aus demselben Grunde Einiges, welches alte Schriftsteller poetisch, Anderes, was sie flüchtig ausgesprochen, oder sophistisch hervorgesponnen, ein Ansehn, ja auf die Thätigkeit moderner Kunst einen Einfluß, welcher, nach dem Zeugniß der Denkmale antiker Kunst, im Alterthume ihm keinerzeit in gleichem Maaße ist eingeräumt worden.

Freylich erheischt auch der Genuß, besonders aber die Hervorbringung des Schönen, ein gewisses Verständniß. Indeß wird die Begriffsentwickelung der ästhetischen Praxis, da sie unmittelbar aus dem Bedürfniß entspringt, nothwendig ist, in allen Dingen dem Bedürfniß auch sich anpassen, anwendbar, brauchbar seyn wollen; während die Theorie, als freyes Geistesproduct, schon durch rednerische Methodik und formelle Consequenz sich auszeichnen und selbst befriedigen kann. Im Resultat beider Richtungen entsteht der Unterschied vornehmlich daher: daß die Praxis auch mit der Hervorbringung des Schönen sich beschäftigt, die Theorie aber nur mit dem Schönen selbst, wie und aus welchem Gesichtspunkt dasselbe ihr sich darbieten möge. Der Theoretiker fühlt also nicht leicht das Bedürfniß, die Schönheit, als etwas für sich Denkbares, von den schönen Erscheinungen abzusondern, befürchtet wohl selbst, das Schöne möge durch Zergliederung in seine Elemente in sich aufgehoben, vernichtet werden; wohingegen die Hervorbringung des Schönen unablässig darauf hinleitet, die Schönheit abgesondert aufzufassen, ihren abgesonderten Begriff bis in dessen verborgenste Theilungen zu verfolgen. Denn Kunstwerke, wie sie gleich einem einzigen, vollen Gusse erscheinen sollen, entstehen doch aus einer langen Folge von Ueberlegungen und Handlungen, in welchen bald die Schönheit im Allgemeinen, bald ganz untergeordnete Schönheiten das Augenmerk des Künstlers sind, wie selbst, nach geendigtem Werke, der genaueren Beurtheilung und Würdigung des Kenners.

Wer könnte bestreiten wollen, daß bei Auffassung umfassender Begriffe jedes unzeitige Hervorkehren des Untergeordneten, als eines Beschränkteren, störend sey? Also nicht ohne Grund bescheidet sich die Praxis, in der Bestimmung des allgemeinen Begriffes der Schönheit, mit dem Vorbehalte, in dessen innere Fülle näher einzugehen, und mit Beseitigung aller Emphase, welche sie den schönen Erscheinungen, dem Schönen, aufbewahrt, nur dasjenige anzudeuten, was ohne Einschränkung und Ausnahme die Schönheit von anderen, besonders aber von solchen Begriffen unterscheidet, denen sie scheinbar näher verwandt ist.

Nicht bloß durch Schönheit, auch durch Güte und Wahrheit kann der Geist höchlich erfreut werden. Allein es zeigt sich die Güte im Wesen, die Wahrheit

in der Ueberzeugung, die Schönheit nur im Scheine; weßhalb ein tiefer Denker unserer Zeit sie die „kraftlose“ nennt. Also ist die Schönheit, auch zugegeben, daß schöne Erscheinungen (Schönes) Vorstellungen von Gutem und Wahrem erwecken können, doch an sich selbst weder Güte, noch Wahrheit; vielmehr: Erfreulichkeit des Scheines, des Anscheins, der Apparenz, deren Ursachen verschiedene sind. Freylich wird hiedurch dieser Begriff nur bestimmt, nach außen begrenzt, nicht aber schon erschöpft. Sehn wir daher unverzüglich, welche andere Begriffe die ästhetische Praxis seit den ältesten Zeiten jenem allgemeineren untergeordnet hat.

Ueberall, wo es die Fülle giebt, sucht man durch Eintheilung Uebersichtlichkeit und Ordnung zu erschaffen. Weßhalb denn sollte nicht auch der Künstler die einzelnen Schönheitsgesetze, deren Gewalt und Macht ihm täglich bemerklich wird, mit Schärfe auffassen, sie unterscheiden, und jedes für sich bezeichnen? Muß es doch dem Künstler sich aufdrängen, daß jener wohlgefällige Eindruck auf den Gesichtssinn, den er bey Verschmelzung seiner Tinten, Sammlung seiner Lichter, oder bey Abschleifung und äußerer Beendigung seiner Formengebilde allein bezweckt, auf ganz anderen Gesetzen beruhe, als die Uebereinstimmung in geometrischen Verhältnissen und Anreihungen, welche bey Anordnung und Zusammenstellung der materiellen Theile des Werkes seine Aufmerksamkeit ausschließlich in Anspruch nahm; daß von noch anderen Gesetzen der Eindruck abhängig sey, welchen bestimmtere, durch das Kunstwerk anzuregende Vorstellungen auf das Gefühl bewirken werden. Schönheitsgesetze aber, von denen das eine in dem beschränkten Organismus eines menschlichen Sinnes, das andere, gleich der musicalischen Harmonie, in weitumfassenden Naturnothwendigkeiten, das dritte im sittlichen Gefühle gegründet ist, nöthigen, auf durchaus und schon in den Grundlagen geschiedene Schönheiten zu schließen: die sinnliche Annehmlichkeit; die Schönheit geometrischer Verhältnisse und Anreihungen; die Erfreulichkeit durch sinnliche Wahrnehmungen mittelbar in der Seele angeregter, bestimmterer Vorstellungen.

Indeß können diese allgemeineren Unterscheidungen der ästhetischen Praxis nicht genügen; es erheischt ihr Bedürfniß, denselben viele andere, noch speciellere Begriffe unterzuordnen. Der sinnlichen Annehmlichkeit: Schmelz, Contrast, Ton, Haltung, Harmonie der Tinten, gefällige Textur der Körper; der Schönheit der Raumverhältnisse, deren verschiedene Gattungen, etwa, das Gedrängte, Schlanke, Bewegte, Gesammelte. Endlich unterscheidet sie jene bestimmteren Vorstellungen, welche, durch sinnliche Wahrnehmungen in der Seele angeregt, in dieser befriedigende Gefühle erwecken, in Anmuth, Reiz, Würde, Erhabenheit, und so viele andere, in dem Gedächtniß der Gebildeten vorhandene und leicht

aufzufindende Begriffe. Diese und die übrigen ihnen verwandten Begriffe sind auch in die Kunstsprache der Theorie übergegangen, wo sie, bey ganz verschiedener Ableitung, ihre richtige Stellung nicht immer zu finden wissen, daher im Wege stehen, und aus diesem Grunde häufig jenen allgemeineren Begriffen, denen sie wahrhaft untergeordnet sind, höchst willkührlicher Weise nur beygeordnet werden.

Aus Uebelwollen, vielleicht auch nur aus Mißverständniß, hat man mir eingeworfen, vielmehr mich beschuldigt, ich bezwecke, das Schöne, oder den Inbegriff der schönen Erscheinungen, nach jedesmaligem Vorwalten der einen Schönheit über die andere in verschiedene Classen abzutheilen; etwa gleich einer bestimmten, doch schon veralteten Richtung der Theorie, in ein sinnlich und geistig, äußerlich und innerlich Schönes. Es ist nicht schwer, einzusehn, daß hier Begriffe mit Dingen verwechselt werden, daß man auf diese überträgt, was nur jene gilt. Vielleicht veranlaßte ich die ungerechte Beschuldigung durch Beyspiele, deren ich, nach allgemeinem Gebrauche, mich bedient habe, um jene Begriffe zu einer gewissen Anschaulichkeit zu bringen. Allein selbst, wenn ich versäumt hätte, diesen Grund, so wie die Seltenheit solcher ganz reinen Beyspiele, hervorzuheben, versteht es sich doch aus sich selbst, daß es der Praxis, eben weil sie, über Allgemeines verständigt, die schönen Erscheinungen als Concretionen auffaßt, in welchen jene allgemeineren Eigenschaften auf das innigste und in höchst verschiedenem Verhältniß verschmolzen sind, viel ferner liege, als der Theorie, das Schöne nach einem möglichen, doch stets verdeckten und ungewissen Vorwalten der einen Schönheit über die andere zu classificiren. Wo das Bedürfniß eintritt, auch das Schöne einer übersichtlichen, ordnenden Eintheilung zu unterwerfen, wird also die Praxis, in Erwägung, daß die Art und das Verhältniß des Zusammentreffens verschiedener Schönheiten zu einem schönen Ganzen nothwendig durch dessen eben vorwaltenden Charakter bedingt wird, vielmehr nach diesem ihr Schönes unterscheiden, bestimmen, benennen wollen. Hierin ist ihr die Theorie bereits in das Handwerk gefallen; denn was sind jene Ideale der Altersstufen, der Geschlechter, bestimmter sittlicher und sonstiger Charaktere Anderes, als so viele Versuche, das Schöne nach dem Charakter des Ganzen zu classificiren? Doch, in Erwägung der unermeßlichen Mannichfaltigkeit in den Individuen denkbarer Charakterverschiedenheiten, bezweifle ich die Möglichkeit einer durchaus erschöpfenden Classification des einzelnen Schönen, dessen Bedürfniß wohl überhaupt, mit Ausnahme der Compendien, nicht sehr dringend ist.

Die ästhetische Praxis also, was man auch ihr willkührlich unterlegen wolle, geht davon aus: ursprünglichen Schönheitsgesetzen Unveränderlichkeit, abstracten

Schönheitsbegriffen Allgemeinheit einzuräumen, den schönen Erscheinungen aber, als einem (durch den Charakter) Bedingten, unbegrenzbar Mannichfaltigen, unablässig Fortschreitenden, sich Verjüngenden, abzusprechen, was man eben Allgemeinheit nennt. Die Theorie hingegen verwirft, bestreitet, daß die Schönheit, als ein für sich Denkbares, abstract aufgefaßt werde, bemüht sich, aus einem daher unbefriedigten Verlangen nach Allgemeinem, Durchwaltendem, Gesetzmäßigem, das einzelne Schöne zu einem Allgemeinen, das Bedingte also zu einem Unbedingten, zu erheben. Wiederholte Versuche, aus dem Einzelnen, welches Neigung und Zufall jedesmal in Gunst gebracht, äußere Grenzen und materielle Normen des Schönen abzuleiten; Schönheitslinien und Normalformen; Definitionen des Schönen, welche eigentlich nur Verzeichnisse sind von willkührlich angenommenen Requisiten; wem könnten sie fremd seyn?

Aus diesen Umständen nun erklärt es sich, daß, während in der ästhetischen Praxis Raphaels Werke die höchste Stelle einnahmen, die Theorie, wohin sich ihre Vorliebe wenden mochte, doch stets an denselben zu tadeln fand. Die Praxis, welche schön nennt und als ein Schönes bewundert, was Schönheiten darlegt, den Werth und Gehalt schöner Erscheinungen nach dem Werthe in ihnen vorwaltender Schönheiten abmißt, fand in Raphaels Werken nothwendig die größte Befriedigung. Die Theorie hingegen legte ihre abstracte Requisite, oder materielle Normen des Schönen, welche sie freylich meist auf empirischem Wege festsetzt und ableitet, daher häufig nach neuen Erfahrungen oder Gelüsten umgestaltet, als Maaßstab an jedes anerkannt Vortreffliche, also auch an Raphaels Werke, unterwarf diese immer neuen vergleichenden Prüfungen, deren Resultat nie günstig seyn konnte, da nicht leicht ein Einzelnes dem anderen durchgehend gleich sieht. Dieser Anwendung der Theorie begegnen wir indeß auch bey Künstlern, welche in den neueren Jahrhunderten nicht selten die Praxis des Gefühles theoretischen und kritischen Neigungen aufgeopfert haben.

Unstreitig besaß Vasari ein lebhaftes Gefühl für Schönheit, für ächtes Künstlerverdienst; wir dürfen daher annehmen, daß in seiner Künstlergeschichte Raphaels nicht alle Lobsprüche aus Manier und conventioneller Höflichkeit entspringen. Doch ist es unläugbar, daß in dieser unbillig gedrängten und flüchtigen Lebensbeschreibung die allgemeine Ansicht des Verfassers seinen Huldigungen Fesseln anlegt, bisweilen zu denselben in offenen Widerspruch tritt. Schon bey den Anhängern und Schülern des Michelangelo Buonarota hatte die Ansicht sich festgesetzt, es enthalte dessen, zwar einsichtsvolle, doch frühe zur Manier gediehene Formengebung eine unumstößliche Norm des großartig, wohl auch des unbedingt Schönen. Davon war auch Georg Vasari, der Wortführer dieser Schule, ganz durchdrungen. Mit bedeutungsvoller Zurückhaltung

(er mochte das noch frische Andenken Raphaels scheuen) deutet er nun an zwey Stellen an, daß Raphael, was nach seiner Ansicht an ihm das Beste war, früher dem Carton von Pisa, später der Decke in der sixtinischen Capelle sich abgelauscht habe. Der Theorie nach blieb also dem Raphael schon damals kaum ein eigenthümliches Verdienst.

Nachdem in der Folge die Schule des Buonarota, in immer schwächerer Wiederholung übereinkömmlicher Formen, bis zum Ohnmächtigen sich erschöpft hatte, daher nun auch andere Verdienste ersten Ranges zu billiger Anerkennung gelangten, ward im Tizian, bald auch im Coreggio, ebenfalls irgend ein absolut Schönes entdeckt und wiederum, zugleich mit jener michelangelesken Großartigkeit der Umrisse als Maaßstab an Raphaels Werke angelegt[1]. Als endlich, in noch späterer Zeit, die Kunst ihre Praxis fast aufgegeben hatte, nur mit ihrer Theorie noch beschäftigt schien, sollten Raphaels Malereyen, um die Probe zu halten, sogar bildnerische Schönheiten darlegen, wurden sie daher mit bestimmten antiken Statuen, in welchen man nunmehr endlich das ächte unbedingt Schöne entdeckt zu haben glaubte, ganz im Einzelnen verglichen[2].

Freylich nun konnte man dem glanzvollen Localton des Tizian, den kräftigen Gegensätzen des coreggesken Helldunkels, den großartig geschwungenen, festen Umrissen[3] des Michelangelo, wie endlich der zierlichen Gediegenheit ganz bildnerischer Formen, in Raphaels Werken höchst selten und nur an solchen Stellen begegnen, wo die allgemeine Aufgabe, oder besondere Absicht des Künstlers deren Eintreten gestattete. Es ergab sich daher aus diesen verschiedenen Vergleichungen, daß Raphaels Arbeiten, wenn auch darin einige ganz gelungene Parthien, recht lobenswerthe Gliedmaßen vorkommen, doch eigentlich keine einzige ganz musterhafte (den angelegten Normen genau entsprechende) Gestalt enthalten[4].

Es giebt keinen Ausweg, auf irgend eine Weise ist hier ein Irrthum. Angenommen, daß Raphael ein geringer Künstler sey, wie er doch seyn müßte, wenn alles zur Schönheit Gehörige ihm fehlte; weßhalb denn mit ihm rechten, weil er etwa nicht leistet, was jedesmal für das Höchste und Beste gilt? Ist er aber im Gegentheil ein vortrefflicher Künstler, so dürfte aus seinem Nichtübereintreffen mit den Vorstellungen, welche man jedesmal vom Schönen sich

---

[1]) S. Lettere sulla pittura etc. Roma 1754. To. I. p. 82. ff. Briefe Annibale's an seinen Oheim Ludwig Caracci. — [2]) Weimarische Kunstfreunde. — [3]) Lettere sulla pitt. etc. To. V. Lett. XLI. — che in quanto a certa fierezza e terribilità di disegno M. Angelo non tenga senza dubbio la prima palma. — [4]) Besonders naiv in einem Aufsatze der Propyläen; doch liegt derselbe Sinn schon in dem: altro che Rafaello, des Annibale.

hat bilden wollen, mit ungleich mehr Sicherheit auf deren Beschränktheit, oder gänzliche Irrigkeit zu schließen seyn, als auf Mängel oder Unvollkommenheiten des Künstlers.

Ohne Begünstigung vorgefaßter Meinungen angestellt, würden demnach jene so oft wiederholten Vergleichungen der Verdienste Raphaels mit denen anderer Künstler und Kunstepochen vielmehr die Zweifel hervorgerufen haben: ob die Eigenschaften, welche in Raphaels Werken vermißt werden, an sich selbst vereinbar seyen; ob Raphael jenen, in seinen Werken vermißten, ganz einseitigen Vorzügen sein eigenthümliches Wollen mit gutem Nutzen habe aufopfern können.

Unerklärlich ist es, wie technisch höchst gewandte Männer, die Caracci und ihre Zeitgenossen, über die materielle Unvereinbarkeit der Virtuositäten, welche sie zu verschmelzen strebten, so dauernd sich haben täuschen wollen. Wie könnte denn der lichte Localton des Tizian mit den starken Contrasten des Helldunkels in den Gemälden des Coreggio, wie der malerische Schmelz dieser beiden mit den festen Umrissen des Michelangelo ausgeglichen werden? wie endlich, nach den Anforderungen einer späteren Zeit, die bildnerische Formengediegenheit mit dem zugleich noch immer in Anspruch genommenen malerischen Reize? Ein gelehrter, rücksichtsvoller Umriß würde die malerischen Strömungen von Licht und Schattenmassen, welche in den Gemälden des Coreggio bewundert werden, gleichsam in ein vorgezeichnetes Strombette einengen, Zerstückelungen der Massen, Härten hervorrufen, aufheben, was an dem Meister des Helldunkels geehrt wird. Michelangelesker Schwung, coreggeske Grazie, widerstrebt nothwendig jener verbreiteten Helligkeit des Tizian, welche nur mit seinen, höchst einfachen Umrissen auszugleichen ist. Endlich stellt sich die Unvereinbarkeit eines bildnerisch vollendeten Umrisses mit malerischem Reize in den Beyspielen vieler neueren, besonders der französischen Schulen, auch denen sehr anschaulich vor den Sinn[1]), welche in den Stylgesetzen der einzelnen Kunstarten Verschiedenheiten nicht einräumen wollen.

Indeß, wären nun auch diese in Raphaels Werken vermißten Vorzüge ganz so vereinbar, als man nicht selten gewähnt hat, so dürften sie doch an sich selbst des Opfers einer großen Eigenthümlichkeit nicht werth seyn. Große Meister sind, Tizian, Coreggio, Michelangelo, überraschender bey erster Bekanntschaft ihre Werke, als die meisten Raphaels. Stellen wir aber im Geiste eine größere Menge ihrer Gemälde zusammen, oder sehen wir zufällig viele derselben vor uns vereinigt, so scheint, da alle dasselbe Wollen ausdrücken, in gewissem Sinne eins das andere entbehrlich zu machen. Auch muß es Kundigen auffallen, daß in denselben die angewöhnten Formen nicht selten dem dar-

[1]) So schließe ich aus vielen öffentlichen Beurtheilungen moderner Kunstproducte.

gestellten Gegenstande widersprechen, daß Michelangelo auch das Zarte riesenhaft, Coreggio auch das Männliche und Starke weich und schmelzend nimmt und behandelt; daß endlich Tizian auch in historischen Darstellungen nie zum Energischen sich erhebt.

Raphaels Bilder hingegen, wenn wir von den Logen zu den Stanzen, von diesen unmittelbar in die vaticanische Gemäldesammlung übergehn, dort, oder im Pallast Pitti, oder im vormaligen Museo zu Paris, sie in größter Menge vor uns vereinigt sehn, unterstützen, ergänzen sich gegenseitig, erhöhen eins das Interesse des anderen, weil in ihnen das Subjective nicht in dem Maaße vorwaltet, als in jenen, weil der Wille, weil die Fähigkeit, den gerade sich darbietenden Gegenstand richtig aufzufassen, ihn bis in sein innerstes Mark zu durchdringen, von der Gemüthsart und geistigen Eigenthümlichkeit des Künstlers nur im gehörigen Maaße, von angewöhnten Richtungen und Handhabungen aber durchaus nicht beschränkt wird. Kunstwerke tragen nothwendig das Gepräge des Geistes, welcher sie hervorgebracht; gewiß hat auch Raphael die Milde seiner Gesinnung, die Ruhe und Besonnenheit seines Geistes nie verläugnen können. Allein eben in diesen Hauptzügen seiner Eigenthümlichkeit ist jene Objectivität gegründet, welche ungeachtet so vieler Unähnlichkeit in der äußeren Erscheinung doch Raphaels Werke denen der Alten vergleichbar macht, ihnen, sollten sie denn auch der überraschenden Virtuosität anderer Meister entbehren, doch so viel beschäftigende Mannichfaltigkeit, so viel tiefen Gehalt verleiht.

Doch, indem ich die Fähigkeit, gegebenen oder selbstgewählten Gegenständen der künstlerischen Darstellung ganz sich hinzugeben, sie zu durchdringen, in ihnen neu aufzuleben, als den meist unterscheidenden Charakterzug Raphaels auffasse, darf ich nicht unerwähnt lassen, was Anspruch zu haben scheint, davon ausgenommen zu werden.

Das erste, was hier auffällt, ist jenes an Nachahmung grenzende sich Anschmiegen an die Vorbilder, welche im Laufe seines Jugendlebens ihm sich dargeboten haben, besonders an Pietro Perugino, welcher, seit Vasari, für Raphaels Lehrmeister gilt. Diese Erscheinung indeß kann nur auf den ersten Blick befremden, da es bey näherer Untersuchung sich zeigt, daß dem Lehrling, Schüler und Gehülfen im alten Sinne des Wortes die Kunst und Art des Meisters für einige Zeit der Gegenstand war, den er vor anderen ins Auge faßte, wetteifernd zu erreichen, man könnte sagen, darzustellen strebte. Daß Raphael hierin es weiter gebracht als, selbst den Spagna nicht ausgenommen, alle übrige Schüler und Gesellen des Perugino, begründet demnach keinen Einwurf. Zudem zeigt sich gerade in seinen frühesten Arbeiten viel unabhängiges Urtheil; denn das

Einzelne, der ganzen Zusammenstellung Untergeordnete, ist darin häufig durch Vergleichungen mit dem Leben verbessert, zu gleichgültigen oder ganz widrigen Manieren des Meisters ausgewichen, so daß man sagen dürfte, Raphael habe in den Arbeiten der bezeichneten Art den Perugino zugleich erreicht und übertroffen. Da nun schon in diesen Nachahmungen umbrischer Meister (wir werden sehen, daß Perugino wohl nicht allein auf Raphaels Jugendarbeiten eingewirkt hatte) so viel eigenes Urtheil, so viel selbstständiger Wille verborgen liegt, sind die Uebergänge von ihnen zu den nachfolgenden, unabhängigeren Arbeiten Raphaels gewöhnlichen Sinnen kaum bemerklich; was wiederum erklärt, daß die Kunstgeschichte, wie sie bestand und noch besteht, der früheren Hälfte der Wirksamkeit unseres Meisters nicht mehr als zwei Manieren zutheilt; zu viel und zu wenig.

Ob man überhaupt die mancherlei Kunst- und Bildungsstufen Raphaels, nachdem sie voraussetzlich genauer aufgefaßt, scharfsinniger unterschieden worden, als gemeinhin geschieht, mit einigem Grunde Manieren (Gewöhnungen der Hand) nennen könne, ist eine Frage für sich. Ich gebe zu, daß eine gewisse eigenthümlich markige Pinselführung seine Theilnahme an älteren Arbeiten im Geschmacke des Perugino eben sowohl bekundet und über jeden Zweifel erhebt, als später seine Retouchen in den Werken seiner Freunde, oder in den Vorarbeiten und Anlagen seiner Schüler. Indeß, da die Wendungen seines Pinsels, selbst des vertreibenden, überall eben so geistreich, als bewußt den Formen folgen, sichtlich durchhin vom Gegenstande herbeygeführt und geboten werden, so wird uns Raphaels Modellirung nicht wohl für Manier gelten können, vielmehr als eine nothwendige Folge jener Objectivität erscheinen müssen, welche ihn von seinen Zeitgenossen, ich denke, günstig unterscheidet. Eine andere Eigenschaft seiner Arbeiten ist die Sauberkeit in deren Rändern, einfärbigen Grundflächen und ähnlichen Nebendingen; doch auch diese kann nicht wohl für Manier gelten, da sie aus Ordnungsliebe, Gewissenhaftigkeit und billiger Berücksichtigung der Ansprüche des Abnehmers entspringt. Endlich scheint selbst jene Eigenthümlichkeit seiner Pallette, der weißliche Grundton in den Lichtern seiner Carnation, der Vorbereitung seiner Gemälde anzugehören; denn in solchen, deren Oberfläche nicht angegriffen ist, verdecken ihn wärmere Tinten, denen er, als Unterlage ein erfreuliches Licht verleiht. Die Veranlassung führt hier die Bemerkung herbey, daß unter allen Malern der einzige Raphael sich bemüht hat, jenen lichten Glanz zu benutzen und auszudrücken, welcher im menschlichen Antlitz aus dem Hervortreten der Knochenbildung, in der Stirne, längs der Nase, unter den Augen, auch wohl am Kinn, zu entstehen pflegt. Die großen Coloristen der lombardischen Schulen mögen dem täglichen Vorbilde mehr

fleischiger Bildungen nachgegeben, auch sonst das Bedürfniß strenger Formen weniger gefühlt haben; denn gewiß zeigen jene Theile in den Köpfen des Tizian dieselbe Weichheit, denselben Ton, als die anstoßenden Muskelbildungen, in denen des Coreggio aber etwas von der unverhärteten Beschaffenheit der Kinderköpfe. Dieses jedoch der Ehrfurcht vor unvergleichbaren Vorzügen ganz unbeschadet.

Es ist demnach der vulgären Kunstgeschichte nicht einzuräumen, daß Raphael jemals von Manieren sich habe beherrschen lassen. Suchen wir nun zu verhindern, daß man, den Namen, nicht das Vorurtheil ändernd, zum Style seine Zuflucht nehme, dem großen Künstler nicht mehr Manieren, sondern verschiedene Style beymesse.

Aus den Forderungen des jedesmaligen Gegenstandes, dessen begeisterte Auffassung vorausgesetzt, ergeben sich in den Kunstwerken viele und mehrfältige Schönheiten. Einige indeß, und keinesweges verächtliche, aus der Kunst an sich selbst, aus der Stellung, Anordnung und Vertheilung im Raume, aus gehöriger Handhabung des Stoffes, in welchem man bildet oder Gestalten erscheinen macht. Dem Wortgebrauche neuerer Künstler mich anschließend, habe ich in einer der früheren Abhandlungen, schöne Anordnung, den allgemeinen, billige Berücksichtigung, gewandte Beseitigung der Ansprüche des Stoffes, in welchem man gerade sich ausdrücken will, den besonderen (malerischen oder bildnerischen) Styl genannt. Daß solche, von den Forderungen des Gegenstandes ganz unabhängige Kunstvortheile denkbar, beachtenswerth seyen, daß deren Anwendung die Gesammtschönheit der Kunstwerke bedinge, wird nicht wohl mit Zuversicht geläugnet, überzeugend widerlegt werden können. Hingegen mag man über die Wahl des Wortes noch streitig seyn, eine andere Benennung an dessen Stelle setzen, welche vielleicht den Begriff ungleich zweckmäßiger bezeichnen wird, als Styl; ein Wort, welches ich eben nur, dem Gebrauche mich anzuschließen, gewählt habe.

In diesem Sinne genommen besaß nun freylich Raphael mehr Styl, als irgend ein anderer unter den größeren Künstlern der neueren Zeit. Ein solcher Styl ist indeß nicht, wie die Style der Italiener, der Manier fast gleichbedeutend, wie diese, Gewöhnung, Unart, so oder anders mit Stoff und Gegenstand umzugehn: sondern religiöse Unterwerfung unter allgemeine, unveränderliche Schönheitsgesetze, sey es aus einem feinsinnigen Gefühle, oder aus deutlicher Erkenntniß.

Bey größter Verschiedenheit der Aufgaben finden sich in seinen Werken, von den jugendlichsten bis zu den spätesten, doch an keiner Stelle Spuren jener Verwirrung, jener ungleichen, Leerheiten aufdeckenden Anhäufung, welche in neueren

Gemälden so gewöhnlich und selbst in sonst vortrefflichen vorkommen. Bildnisse, oder Zusammenstellungen von wenigen und wenig bewegten Figuren halten ohne Zwang die Mitte der Fläche; ihre Umrisse nähern sich anmuthsvoll dem Rande, ohne ihn je zu berühren, zeichnen ihre Aus- und Einbeugungen gegen den Grund mit einem Liniengefühle, welches an musicalische Modulationen erinnert. Schwieriger indeß, als im Gesammelten, wird das Princip dieser Schönheit, ohne Beeinträchtigung des Gegenstandes, auch im Bewegten festgehalten; daher setzt nichts den Styl Raphaels in ein glänzenderes Licht, als eben der Tempelraub des Heliodor in den Stanzen des vaticanischen Palastes. Bekanntlich hatte man in der reflectirenden Kunstepoche der Caracci versucht, die geometrische Anordnung der Gemälde unter bestimmte Regeln und Vorschriften zu bringen, welche, wenn sie überhaupt aufzufinden sind, nicht vielmehr dem Gefühle hier Alles zu überlassen ist, doch gewiß damals viel zu beschränkt und beschränkend aufgefaßt wurden. Nach solchen, schwerfällige und erzwungene Gruppirungen begünstigenden Regeln, welche in der Theorie langezeit sich in Kraft erhalten haben, ward gelegentlich auch der Heliodor beurtheilt und angegriffen. Der leere Raum in der Mitte des Bildes, die Ungleichheit der Massen in den beiden einander scheinbar entgegengesetzten Gruppen, des Volkes und der Krieger, schienen unvereinbar mit den angenommenen Grundsätzen der Composition, des Kunstausdruckes für die Zusammenstellung der materiellen Theile eines Gemäldes. Oeffentlich ward dieses lange vorwaltende Urtheil zuerst im Ardinghello angegriffen, gezeigt, daß es hier galt, in die Bewegung der Boten des rächenden Gottes die Schnelligkeit des Blitzes zu legen, daher der Raum, den sie eben durchmessen, noch unbesetzt, der Volkshaufe noch zurückgedrängt erscheinen mußte; was in der That das Gewaltige und Uebermenschliche des Vorganges ganz unvergleichlich ausdrückt. Habe nun auch freylich die Aufgabe dem Componisten, als solchem, hier eigenthümliche Schwierigkeiten entgegengestellt, so verdiene er darum nur um so mehr Bewunderung, weil er sie mit größtem Erfolg überwunden. Denn er lasse das Volk in schräger Richtung sich in den Mittelgrund drängen, stelle daher nicht dieses, sondern den Pabst auf seinem Tragsessel (auch an dieser allusorischen Episode haben zu peinliche Kritiker Anstoß genommen) der Gruppe verjagter Krieger gegenüber, wodurch das etwa begehrenswerthe Gleichgewicht ganz wiederhergestellt werde. Uebrigens müsse die Mitte des Bildes auch geleert bleiben, damit der Hohepriester, dessen Gebet die ganze Handlung motivirt, deutlich gezeigt werden könne.

Gleiche Sicherheit des Geschmackes zeigte Raphael in Solchem, was nicht mehr, wie jenes, dem allgemeinen, jegliche Kunst, auch die Baukunst, umfassenden Style, sondern ausschließlich dem malerischen angehört.

In der Bildnerey beruhet die Darstellung auf einer gewandten Handhabung reeller Formen. Da nun hingegen die Malerey des bloßen Anscheines von Formen sich bedient, welchen sie künstlich auf einer Fläche hervorruft, so muß einleuchtend in ihr jegliches der Apparenz Entgegenwirkende, oder sie Aufhebende, sehr ernstlich zu vermeiden seyn. Dahin gehören Localtöne, welche durch eine ungehörige Farbe, durch zu viel Dunkelheit oder Helle, Zusammenhängendes durchschneiden, also, was als Form erscheinen soll, in Flecke verwandeln. Dieses Gesetzes gewärtig suchte Raphael den Localton des Haares durch dessen Helligkeit mit dem Hauptlichte der Stirne in Zusammenhang zu bringen, die Lichtpartieen seiner Gewänder, ohne lineariſche Schönheiten zu vernichten, mit Anmuth in breitere Flächen zu vereinigen, Eindrücke und Vertiefungen durch sanfte Uebergänge in die anstoßenden Lichter zu verschmelzen.

Das Resultat der eben beschlossenen Bemerkungen könnte den Einwurf herbeyführen: daß Raphael, da sein reiner Geschmack in Dingen der Anordnung und malerischen Behandlung nie schwankt, nie ganz sich verläugnet, den Styl, den ich als ein Allgemeines auffasse, in sein Eigenthümliches verwandelt habe, nach welchem sein malerischer Charakter nun eben so sicher sich bestimmen lasse, als nach der Objectivität, welche ich oben hervorgehoben. Indeß kann der Styl, als etwas dem Handwerke der Kunst Gehörendes, erlernt, durch reflectirende Beobachtung und practische Nachahmung erworben werden; Raphael dal Colle, Domenico Alfani, Giulio Romano und andere sind dem von Urbino in diesem Kunstvortheile oft sehr nahe gekommen. Hingegen vermochten sie nicht, die Objectivität ihres Meisters und Vorbildes zu erreichen, weil dessen glücklichste Einigung liebevoller Hingebung und deutlicher Verständigung auf Anlagen und bildenden Lebensereignissen beruht, welche nicht wohl sich absichtlich herbeyführen lassen. Das ganz Unvergleichbare in Raphaels künstlerischem Wesen bleibt also, was ich bereits bezeichnet habe und nunmehr durch die verschiedenen Epochen seiner thätigen Laufbahn verfolgen will.

II. Raphaels Jugendwerke

Georg Vasari berichtet uns, daß Raphael, als Knabe, unter der Leitung seines Vaters, Giovanni Sanzio, in der Malerkunst den ersten Grund gelegt habe, aus dessen Schule sodann in die blühendere, berühmtere des Peter von Perugia gelangt sey. Diese Angabe stimmt zu den Sitten und Verhältnissen jener Zeit. Denn wer dazumal der Kunst sich zuwendete, ward schon als Knabe in die Lehre gegeben, damit er, was zum Handwerke gehört, erlerne, ehe das erwachende Selbstgefühl, das steigende Bewußtseyn ungewöhnlicher Naturgaben gegen niedrige und trockene Beschäftigungen verderbliche Unlust erwecke.

Seitdem, besonders durch Lanzi, auch für dasjenige Schöne und Liebenswerthe, welches ältere Kunstformen so häufig in sich einschließen, die Empfänglichkeit geweckt worden, hat man nach Arbeiten des Giovanni Sanzio sich umgesehn, auch zu wissen begehrt, wie Raphael in frühester Jugend wohl sich angelassen habe.

In Urbino werden verschiedene Stücke dem Vater beygemessen, welche Herr Johann Metzger, der bekannte florentinische Kenner, mir, dem jener Ort stets unzugänglich geblieben, als anmuthsvoll und anziehend beschreibt. Das eine, Maria mit dem Kinde, von einer Mauer in Sanzio's Hause abgesägt und gegenwärtig in der Wohnung der Familie Salozio, wenn ich den Namen richtig schreibe; in einem anderen Hause derselbe Gegenstand a Tempera; endlich in S. Francesco ein Altarblatt, Maria auf dem Throne, umgeben von vier Heiligen, Johannes B., Franciscus, Sebastian und Hieronymus. Neben dem letzten knieet angeblich die Familie des Sanzio, der kleine Raphael zur Seite der Mutter. Vielleicht war das Gemälde ein Geschenk des Künstlers an das unvermögende Kloster, was ihm das Recht geben konnte, seine Familie darin einzuführen.

Durch eigene Besichtigung wurden mir zwey Gemälde von ungleichem Verdienste, doch ähnlichem, bleygrauem Tone bekannt, beide mit Aufschriften. Deren eine, auf einem Bilde der öffentlichen Gallerie zu Mayland, ist freylich an vielen Stellen unreinlich nachgeholt und lautet verdächtig, wie folgt: IOHANNES SANTIS VRB. P. Die Charaktere der anderen, auf dem ungleich schöneren Bilde der königl. Gallerie zu Berlin, Nro. 215 der ersten Abtheilung, haben ein ächteres Ansehn; auch scheint der anmuthsvolle Knabe zur Rechten in seinem Hemdchen den späteren Bildnissen Raphaels in etwas zu gleichen, was auch für die Echtheit der Aufschrift eine günstige Stimmung erweckt.

Ferner zeigt man zu Urbino in der Sacristey des Kirchleins S. Andrea ein rundes Bild auf Holz, welches Raphael noch in der Schule seines Vaters gemalt haben soll: eine heilige Familie, S. Joseph eingeschlossen. In diesem Bilde glaubt Herr Metzger, bey den jugendlichsten Unvollkommenheiten, doch den Genius Raphaels und sogar bestimmte, in späterer Zeit wiedereingekehrte Eigenthümlichkeiten, besonders der Färbung, wahrgenommen zu haben.

Unter den Trümmern einer der ältesten florentinischen Sammlungen fand ich vor einigen Jahren ein rundes Bild, welches mir in diese frühe Epoche Raphaels einzufallen schien. Der Gegenstand, die Madonna mit beiden Kindern und zween halberwachsenen Engeln, deren einer das Kind der Mutter zur Verehrung entgegenhält, der andere, niederknieend, den kleinen Johannes dem Jesuskinde zu empfehlen scheint, findet sich Stück für Stück in einem Bilde des

Perugino aus seiner besten Zeit (von 1480—90), gegenwärtig im Hause der Grafen Mozzi zu Florenz, bey der Brücke alle grazie. Von diesem Bilde ist das unsrige eine Art Copie, doch nur der Zusammenstellung, der Motive, nicht der Charaktere und einzelnen Ausgestaltungen in den Lagen, Wendungen, Köpfen und Händen. In diesen zeigen sich bey wenig äußerer Fertigkeit so viel richtige, tiefbegründete Wünsche und Absichten, als in dieser Epoche und Schule, auf einer so bescheidenen Stufe der technischen Entwickelung, nur dem Raphael beyzumessen sind. Auch die ungemein schöne, zierliche Landschaft, der frische Localton der Carnation, die saubere Umränderung der Tafel in glänzendem Schwarz, scheinen für meine Vermuthung zu sprechen. Da endlich selbst mein Berichtgeber in Dingen der Stadt Urbino darin eine Annäherung an jenes Bildchen zu Urbino wahrzunehmen glaubte, der Preis aber auf zwanzig Zecchinen zu bringen war; so schwankte ich nicht länger, dieses jugendlich anmuthsvolle Bild für die Sammlungen der Majestät des Königs von Preußen zu erstehen. Im Museo zu Berlin hat es in der ersten Abtheilung die Nummer 222.

Mit Sicherheit weiß ich nichts anzuführen, was jenen frühesten, wohl auch noch bezweifelten Jugendarbeiten unmittelbar sich anschlösse. Hatte Raphael, wie doch nicht ohne Grund angenommen wird, schon in der Schule und Werkstätte seines Vaters eigene, ganz lobenswerthe Bilder beendigt, so wird er in die Werkstätte des Perugino (wenn nicht auch noch anderer Meister) schwerlich als Lehrling, vielmehr sogleich als Geselle und Theilnehmer an den Arbeiten des Meisters eingetreten seyn. Als Pietro in Perugia sich niederließ, war er bereits den funfzigen nahe, war er, jenes edle Bestreben, welches ihn bis dahin über die meisten Zeitgenossen erhoben hatte, gegen einseitigen Erwerbsgeist vertauschend, von einem großen Künstler zu einem glücklichen Unternehmer von malerischen Erzeugnissen aller Art herabgesunken. Seine damaligen und späteren Arbeiten sind daher großentheils das Werk seiner Gehülfen und Schüler. Wer aber unter so vielen hätte mehr Hülfe gewähren können, als eben Raphael? Ich glaube dessen tiefeindringende, belebende Theilnahme an verschiedenen der späteren Werke des Perugino deutlich wahrzunehmen[1]).

In untergeordnetem Maaße zeigt sich dieselbe schon in jenem Altargemälde, welches vor etwa zwanzig Jahren aus dem Kloster zu Vallombrosa in die Gallerie der florentinischen Kunstschule gelangt ist[2]). Der Entwurf gehört unstreitig dem Pietro, welcher eben damals, sey es, um Zeit und Arbeit zu ersparen, oder auch um den Wünschen seiner Gönner zu entsprechen (das Ein-

[1]) Ich setze hier voraus, daß der Charakter, die Kunstepochen des Pietro, aus einer früheren Entwickelung (Th. II. S. 433. f.) bekannt sind. — [2]) S. diese Forsch. Th. II. S. 438. die Anmerk. 2.

brechen einer ganz neuen Kunstzeit mochte bey Vielen Bedenklichkeiten erwecken), die malerische Gruppirung seiner früheren Arbeiten gegen horizontale Aufstellungen und regelmäßig figurirte Glorien zu vertauschen begann. Hingegen verrathen die Köpfe, Wendungen, Lagen in den Formen, wie in den Motiven an mehr als einer Stelle etwas jugendlich Raphaelisches. Besonders der Erzengel Michael zur Rechten des horizontalen Vorgrundes, welcher, schon ausgebildeter, in dem Gemälde der Karthause von Pavia von Neuem vorkommt, zeigt jenen kleinen gerundeten Mund, jene eigenthümliche Einfachheit in den Formen der Stirn und Nase, den so höchst genüglichen Ausdruck, dem wir, in Raphaels frühesten Arbeiten mehr als ein Mal begegnen werden. Hingegen ist der Sehnsuchtsausdruck in den beiden Hauptfiguren karikirt, mißlungen; Beweis genug, daß Perugino in diesem Bilde nicht selbst die Hand angelegt, vielmehr dasselbe Jünglingen überlassen hatte, welche Vieles erreichen, Einiges verbessern mochten, nur nicht eben dieses meist Eigenthümliche ihres Meisters.

Das bezeichnete Gemälde zeigt das Jahr 1500. Nach der Aufschrift an einem Pfeiler im Wechselgerichte (Cambio) zu Perugia waren dessen Mauergemälde in demselben Jahre bereits in Arbeit[1]). Der Zeit nach konnte Raphael auch in diesem umfassenden, jenem Altarbilde an vielen Stellen nicht unähnlichen Werke die Hand angelegt haben. Wirklich erinnern die Sibyllen und Propheten des schönsten Bildes an mehr als eine Episode in den bekannteren Arbeiten des jungen Raphael. Freylich werden diese Figuren seit einiger Zeit dem Ingegno beygemessen; indeß habe ich die Grundlosigkeit dieser Meinung bereits aufgedeckt[2]).

Endlich erschien mir auch das treffliche Altargemälde der Karthause unweit Pavia, welches Vasari im Leben des Perugino als dessen Arbeit bezeichnet und mit Lobsprüchen überhäuft, als durchaus raphaelisirt, im Ganzen, wie in den Theilen, völlig umgegossen.

In dieser frühen Zeit ward die Kunst gewerbsmäßig sowohl betrieben, als begünstigt; weßhalb ich nicht bezweifle, daß jenes schöne Gemälde dem weitberühmten Pietro aufgetragen worden; sein hoffnungsvoller Schüler oder Geselle war höchst wahrscheinlich damals selbst dem Namen nach in der entfernten Lombardey ganz unbekannt. Da nun auch in der Anordnung und Farbenwahl einiger Einfluß des Meisters bemerklich wird, so erkläre ich mir, daß Vasari, welcher nach vielen Umständen die Karthause zu Pavia nur flüchtig kann gesehen haben, bey der Kunde von jener Bestellung sich befriedigte. Ueberhaupt ist Vasari, den der Umfang seiner Unternehmung von genauer Erforschung des

---

[1]) Ueber deren spätere Beendigung s. Mariotti lett. perugine, lett. VI. p. 258. —
[2]) Forschungen. Th. II. p. 429.

Einzelnen abgeleitet, nie dahin gelangt, die verschiedenen Epochen des Perugino, und in dessen späteren Arbeiten die Hand seiner vorzüglichsten Gehülfen befriedigend zu unterscheiden.

Bey Aufhebung des Klosters, in seiner Gesammtheit des größten Wunders der Lombarden, sind die größeren Abtheilungen dieses Altarbildes durch Ankauf in das Haus des Duca Melzi übergegangen; der Karthause blieb, in dem Giebelfelde des alten Rahmens, Gott der Vater mit dem Symbol des heiligen Geistes. Dieser Giebelschmuck fand und findet sich noch in einem älteren Altargemälde Raphaels zu Neapel und in dem alten Rahmen der Grablegung Borghese, in der Kirche S. Francesco zu Perugia; also war diese, freylich der umbrischen Schule seit lange geläufige, Verzierung auch dem Raphael ehrwürdig und beliebt.

Unter den übrigen Tafeln, denen im Hause Melzi, hat man das größere Mittelbild zur Ausgleichung verkleinert, auch sonst mit Barbarey besudelt. In diesem Stücke verehrt die Jungfrau das Kind, welches ein herangewachsener Engel ihr darreicht; wie oben, in dem älteren Bilde eine Vorstellung des Perugino, doch sichtlich mit Lust ergriffen und seelenvoller entwickelt. In der Luft schweben drey Engel, der Größe nach entfernt, doch hart gezeichnet, bunt colorirt, weßhalb der Restaurator versucht hat, sie durch Beschmutzungen zurückzusetzen, was jedoch den Zweck verfehlt. Das Kind und der Engel sind ebenfalls retouchirt; hingegen ist der schöne Kopf der Madonna ganz wohl erhalten.

Auf dem Seitenbilde zur Linken der Erzengel Michael, zwar in der Stellung jenes anderen in dem Altarbilde aus Vallombrosa, doch die Beine weniger gespreizt und ausgebogen, nach einem besseren Modell; die Hand auf dem Schilde sehr glücklich nach dem Leben, nicht in der angenommenen Manier des Perugino, sondern wahr und zierlich; auch sind hier die Gesichtszüge weniger kindisch, als des Georg in jenem offenbar älteren Gemälde des Jahres 1500. Auf dem anderen Seitenbilde zur Rechten führt der Schutzengel den jungen Tobias, beyde Figuren trefflich aus dem Typus des Pietro zu höherer Lebendigkeit hervorgebildet. In der Färbung ist das Ganze, so weit es bey gegenwärtigem Zustande noch zu beurtheilen ist, jenem älteren Bilde der florentinischen Akademie noch immer nahe verwandt.

Schon ungleich entschiedener scheint mir Raphael in einem anderen, kleineren Bilde sich auszusprechen, welches neuerlich aus einem Hause Baglioni zu Perugia in den Besitz des mehrgedachten Herrn Metzger gelangt, und, wenn ich nicht irre, verkäuflich ist. Madonna mit dem Kinde, Halbfigur, etwa zwei Drittheile gemeiner menschlicher Größe. Im Ausdruck größte Ruhe und Genüglichkeit; in den Formen viel Wahrheit, Ergebniß antheilvoller Beobachtung; in der Car-

nation mehr Impasto, als dem Perugino gewöhnlich war, schwärzliche Schatten, deren wärmere Ueberzüge die Zeit verzehrt haben könnte, da keine Firnißlage die Oberfläche beschützt. In Ansehung dieser Zeichen größerer Selbstständigkeit darf angenommen werden, daß Raphael das Bild schon auf eigene Rechnung gemalt habe, wie es denn in vieler Hinsicht von den angeführten zu seinen Arbeiten in Città di Castello den Uebergang bildet.

Diesen letzten geht indeß eine Epoche voran, die sehr viel Räthselhaftes aufzeigt, deren Erfahrungen, Neigungen, Maximen oft müssen in der Erinnerung wieder aufgestiegen seyn, da sie auch in den späteren Jugendarbeiten Raphaels mehr als einmal sich verjüngt haben.

Wir entsinnen uns aus einer früheren Abhandlung[1]), daß Niccolò Alunno zu Fuligno einer kräftigen, bräunlichen Färbung geneigt war, welche Perugino und Pinturicchio nur vorübergehend, auch dann nur bedingt, Andrea di Luigi von Asisi hingegen ohne Vorbehalt angenommen. Den malerischen Charakter des Ingegno, über welchen Vasari, und, nach ihm Lanzi und Fiorillo ganz widerstrebende Dinge melden, suchte ich nach einem Bilde zu bestimmen, welches damals bey Herrn Metzger gesehen wurde, nunmehr in den Besitz eines florentinischen Kunstfreundes, des Herrn von Volkmann, übergegangen ist. Von ebenfalls abweichender Auffassung der Formen abgesehn, unterschied sich diese Arbeit, wie überhaupt, so besonders von den späteren Werken des Pietro durch einen bräunlichen Ton, ungemeine Kraft in den dunkleren Tinten. Dieselbe Eigenthümlichkeit der Färbung zeigte sich in einigen Malereyen al Fresco zu Asisi, deren Urheber bisher unbekannt ist, welche indeß mit vieler Wahrscheinlichkeit dem einzigen damals in Asisi ausgezeichneten Meister beyzumessen sind. Sie setzten hier um so mehr Absichtlichkeit voraus, als es verhältnißmäßig schwieriger ist, in Frescomalereyen warme und kräftige Tinten hervorzubringen. Urkundliche Nachrichten, welche ich auf diese Veranlassung mitgetheilt, überzeugten uns, daß Andrea den Gebrauch seines Gesichtes, den er, nach Vasari, schon um's J. 1480 soll eingebüßt haben, noch um 1510 besaß; ferner, daß er schon 1483 zu Asisi ein ansässiger Meister war und seiner Vaterstadt auch in der Folge treu geblieben ist. Obwohl nun Vasari, nach so viel unnachdenklich erzählten Unvereinbarkeiten an dieser Stelle auf Glaubwürdigkeit wenig Anspruch hat, so trifft doch seine, der Zeit nach, irrige Kunde von päbstlichen Begünstigungen mit den geschichtlichen Urkunden im Allgemeinen überein[2]), was voraussetzt, daß sein uns unbekannter Berichtgeber jene Nachrichten nicht aus der Luft gegriffen, sie, wenn auch flüchtig, doch aus achtbaren Quellen geschöpft habe. Demnach kann auch dem, was Vasari von freundschaftlichen Berührungen mit

[1]) Th. II. S. 419. ff. — [2]) Th. II. S. 427.

dem Ingegno erzählt, etwas Wahres zum Grunde liegen, wobey sich darbietet, daß jene ansehnlichen Stellen, welche Julius II. dem Ingegno sicher verliehen hat, wohl auch durch die Verwendung Raphaels erlangt seyn möchten. Allein, da Ingegno schon im Geburtsjahre Raphaels ein ansässiger Meister war, muß sein Verhältniß zu Raphael, wenn ein solches je stattgefunden, nicht, wie es Vasari angiebt, als Freundschaft unter Jünglingen aufgefaßt werden, sondern als des Schülers, oder doch Gehülfen zu seinem Meister. Auch wenn es nicht in der Absicht liegt, wird doch nothwendig das Wohlwollen des erfahrenen Meisters gegen den Neuling in Rath, Anweisung, Unterricht, übergehen.

Wir besitzen keine Hauschronik des Perugino gleich jener des Francesco Francia, aus welcher Malvasia[1]) den Vasari in Vielem berichtigt hat; keine aufklärenden Briefe, noch andere Urkunden, aus welchen mit Sicherheit gezeigt werden könnte, in welchem Jahre seines Lebens, unter welchen Umständen und Bedingungen Raphael in die Werkstätte des Pietro eingetreten ist. Die unbestimmten, ich möchte sagen, leichtsinnigen Angaben des Vasari werden demnach die Möglichkeit nicht ausschließen, daß Raphael, ehe er als Gehülfe dem Perugino sich angeschlossen, eine gewisse Zeit mit dem Andrea di Luigi, als Schüler, oder als Geselle, gearbeitet habe.

Verschiedenes scheint zu bezeugen, daß eine solche Verbindung den Berührungen Raphaels mit dem Pietro von Perugia vorangegangen sey. Setzen wir, daß ich richtig gesehen habe, als ich in den eben bezeichneten Bildern des Perugino Raphaels Hand wahrzunehmen glaubte, so zeigt sich unser Künstler in diesen, das früheste vom J. 1500 etwa ausgenommen, schon ungleich reifer, männlicher, vorgerückter, als in einigen seiner Gemälde im bräunlichen Tone. Deren unschuldigstes, subjectiv kindlichstes, mindest gewandtes ist unstreitig jene kleine Madonna, welche zu Berlin aus der Sollyschen Sammlung in die Gallerie des Museums gelangte und in der ersten Abtheilung mit Nro. 223. bezeichnet ist. Die Unvollkommenheit der Uebergänge in den nackten Formen des Kindes, die enge Anlage der inneren Gesichtstheile, stehen sichtlich unter der Kunstbildung, welche ein so fähiger Jüngling schon in der Schule und Werkstätte des Perugino erlangen konnte und wirklich darin erlangt hat. Hingegen ist in der Pinselführung, ist im Impasto ein richtigeres Princip der Oelmalerey, als Perugino je aufgefaßt hatte. — Giovanni Sanzio malte a tempera; Raphaels Bilder in Urbino, das andere, welches ich nach Berlin gebracht, sind ebenfalls a tempera gemalt. Lernte Raphael die Oelmalerey vom Ingegno? Führte dieses Interesse beide Künstler zusammen? Gewiß nähert sich Raphael in seinen bräunlichen Jugendarbeiten mehr der Färbung des Alunno und Ingegno.

[1]) Felsina pittrice, vita di Francesco Francia.

Sehe ich in diesem Bildchen auf den gerundeten Mund, die Kleinheit der inneren Formen, den verhältnißmäßig weiten und vollen Umriß des Gesichtes, so läugne ich nicht, daß Raphael bald nach diesem Bilde in dem Erzengel jenes florentinischen mit dem J. 1500 die Hand könne angelegt haben, dessen Gesichtsformen dieselbe kindliche Weise darlegen. Sehe ich hingegen auf das Princip der Färbung, so schließt sich an das Bildchen im Museo zu Berlin ein größeres näher an, welches Raphael, nach der Angabe des Vasari, für die Nonnen der peruginischen Kirche S. Antonio di Padua gemalt, darin das Christuskind, auf ausdrückliches Verlangen der guten Klosterfrauen, in ein weißes, rothgesticktes Hemdchen gekleidet hat. Seit längerer Zeit war dieses kraftvolle, etwas dunkle Gemälde an das Haus Colonna verkauft, dort wahrscheinlich, da Bottari nicht anzugeben wußte, wohin es gerathen sey, nicht aufgestellt worden; in der Folge, vor etwa zwanzig Jahren, gelangte es aus diesem Hause in die königl. Gallerie zu Neapel.

Dieses große Altargemälde ist schon ganz meisterlich gezeichnet und gemalt. Dessenungeachtet zeigt sich darin keine andere Verwandtschaft zum Perugino, als jene allgemeine, welche die umbrischen Schulen damaliger Zeit von denen der benachbarten Länder unterscheidet. Das Bild ist, wie die meisten des Alunno, sehr schmahl und hoch; die Composition entbehrt daher jener glücklichen Verhältnisse, welche den Perugino auszeichnen. Zu den Füßen des Thrones macht der kleine Johannes mit dem Christuskinde sich zu schaffen, welches die Händchen anmuthsvoll zu ihm herabreicht; auch dieses ein Motiv des Alunno. Zu beiden Seiten S. Petrus und Paulus in tiefglühenden rothen und gelben Gewändern. Im Antlitze der Madonna zeigt sich schon hier jener, vom Perugino ganz abweichende Charakter, dem wir später auch in den Madonnen der Kappelle Ancagani, des Hauses Contestabile, selbst noch in der Krönung der vaticanischen Gallerie begegnen werden.

Abweichung von der Art des Pietro Perugino, Rückkehr oder Hinneigung zu jener, wie ich annehme, älteren Förmlichkeit des Raphael glaube ich in verschiedenen anderen Gemälden zu entdecken, welche zum Theil unstreitig etwas jünger sind, als obige. Das älteste vielleicht jenes reiche anmuthsvolle, al guazzo auf feines Leinwand gemalte Bild der Anbetung der Könige, sonst in der Kappelle des Hauses Ancagani zu Spoleto, jetzt im Handel. Diesem ziemlich analog eine Pietà in gleicher Manier, auf gleichem Stoffe, welche in das Museum zu Berlin gelangt ist (1ste Abtheil. Nro. 226.). Der alterthümlichen Randverzierung ungeachtet ist die Madonna im Hause Contestabile zu Perugia sichtlich schon etwas neuer.

Uns, die wir an eine langsame, sich zurückhaltende Bildungsart gewöhnt sind, wird es unsäglich schwer, die Blitzesschnelle in den Oscillationen der Ent-

wickelung alter Künstler im Auge zu behalten. Es verwirrt uns, wenn wir sehen, daß Künstler von der Stufe, welche sie schon eingenommen, sich zurückwendend, ältere Eindrücke, welche vergessen schienen, wiederum auffrischen, ins Leben rufen, mit dem neu Erworbenen vermählen. Selten ist die Entwickelungsgeschichte selbst berühmter Künstler umständlich bekannt; auch Raphaels zu summarisch, um schon daraus die Verschiedenartigkeit der Erscheinungen seines Jugendlebens erklären zu können. Also werden wir von der Annahme ausgehen müssen, daß er, seit seinem Austritt aus der väterlichen Schule, unabhängiger gelebt und gewirkt habe, als geglaubt wird, daher, nach Gelegenheit, bald beym Perugino, bald wieder bey einem Anderen in Arbeit sich verdungen, abwechselnd wieder auf eigene Rechnung gemalt habe. Hierin streitet nichts gegen die Sitten und Verhältnisse jener Zeit, in welcher nur der eigentliche Lehrling gebunden war. Auch stehet ihm nichts entgegen, als ein Theil des kleinen Erziehungsromanes beym Vasari, welcher in dessen Manier liegt, in allen Künstlerleben sich wiederholt, daher auf historische Glaubwürdigkeit weniger Anspruch hat, als auf poetischen Reiz[1]).

Klar ist es, daß in der Geschichte Raphaels für alle jene jugendlichsten Erscheinungen weder ein Grund, noch selbst ein paßlicher Raum vorhanden seyn würde, wäre es unumgänglich, dem Vasari hier ohne Einschränkung beyzupflichten. Er setzt den Anfang der Laufbahn, der selbstständigen Wirksamkeit Raphaels in dessen Arbeiten für Città di Castello. Diese sind indeß schon sehr ausgebildet; wir müßten also, um die spätere Entstehung jener jugendlicheren Erscheinungen zu erklären, Rückschritte annehmen. Wie willkührlich! Nun ist ferner das Vorzüglichste der Bilder für Castello, das Sposalizio, mit dem Jahre 1504 bezeichnet. Von diesem Zeitpunct bis zu dem Eintritt Raphaels in einen ganz neuen, zum Gewaltigsten ihn fortreißenden Wirkungskreis (zu seiner Ankunft in Rom) blieben uns demnach nur vier kurze Jahre, welche ohnehin schon genug der Wunder, der künstlerischen Umwandlungen, der verschiedensten Leistungen aufzuweisen haben; so daß also, wie oben kein rechter Grund, so hier nicht einmal ein Raum für jene kindlich jugendlichsten Arbeiten vorhanden

[1]) Der Patre Pungileoni versichert uns in seinen über den Giovanni Santi zu Urbino angestellten Untersuchungen, von welchen ich erst, nachdem Vorstehendes schon geschrieben war, nähere Kunde erhalten, daß derselbe schon im Jahr 1494 gestorben ist (s. das Testament und den Todtenschein des Giovanni Santi in Pungileoni's Elogio storico di Giovanni Santi. Urbino. 1822. p. 135. ff.). Diesem dürfte, wenn nicht aus den Urkunden selbst, nichts entgegenzustellen seyn. Da Raphael sich nun um diese Zeit im eilften Jahre befand, er aber, wie wir gesehen, erst gegen das Jahr 1500 in die Schule des Pietro Perugino gekommen seyn möchte, so gewinnen durch diesen Umstand alle obige Vermuthungen ganz ungemein an Wahrscheinlichkeit.

wäre, wenn wir nicht annehmen, daß solche sämmtlich vor dem Jahre 1504 gemalt worden sind.

Unter den Arbeiten für Città di Castello gilt dem Lanzi (nach einer Angabe der Einwohner, sagt er) ein Altarblatt in S. Niccola di Tolentino für das älteste; es sey in seinem siebzehnten Jahre, also um 1500, gemalt worden. Läge es überhaupt in des Lanzi historischer Manier, Data zu vergleichen, hieraus Folgen zu ziehn, so würde er, annehmend, daß Raphael schon 1500 auf eigene Rechnung gemalt habe, nothwendig auf die oben entwickelten, oder ihnen ähnliche Resultate gelangt seyn. Das Bild selbst, welches Vasari aus Flüchtigkeit, oder weil er es nicht anerkannte, ganz übergeht, habe ich so wenig, als Castello überhaupt, gesehen; kann auch nicht angeben, ob es noch an derselben Stelle, oder gleich den übrigen veräußert sey. Indeß, wenn auch Manches in den sehr allgemeinen Angaben des Lanzi (die Sprüche in den Händen der Engel, die architectonische Einfassung des Ganzen) die Möglichkeit nicht auszuschließen scheint, daß in jenen örtlichen Traditionen einiger Grund, das Bild also dem beschriebenen der Nonnen des heiligen Anton von Padua etwa gleichzeitig sey; so wird doch, da Lanzi die früheren Kunststufen des Raphael nicht hinlänglich unterschieden hat, auf dessen Zeitangabe so wenig, als auf sein Kunsturtheil zu bauen seyn. Um so weniger, da ihm das Bild des Gekreuzigten, damals noch zu Castello in der Kirche S. Domenico, beynahe gleichzeitig (circa quel tempo) zu seyn schien.

Dieses Gemälde, welches gegenwärtig zu Rom die Gallerie des Cardinal Fesch verschönt, zeigt am Fuße des Kreuzes die Worte: RAPHAEL VRBINAS P.; das Jahr ist nicht angedeutet. Es bildet indeß, ungeachtet der trügerischen Versicherung des Vasari und Lanzi, daß man dasselbe von den Werken des Perugino kaum unterscheiden könne, doch sowohl in der Anordnung, als in der Zeichnung und im Auftrage, bereits den Uebergang zu einer bestimmten, neueren Richtung Raphaels. Es muß daher, wenn auch nur um Monate, doch immer später seyn, als das berühmte Sposalizio. Das letzte Werk, dem Vasari, Fortschritte annehmend (als wenn jedes Spätere nothwendig auch ein Besseres sey), ebenfalls den Vorzug gab, enthält an dem Tempelgebäude des Mittelgrundes die unverdächtige Aufschrift: RAPHAEL VRBINAS MDIIII. Diese Jahreszahl wird uns für das Jahr der Vollendung gelten müssen; wohl selbst für den Anfang des Jahres, da Raphael schon im Verlaufe des folgenden jenen ganz neuen Weg eingeschlagen hatte, zu welchem das Bild des Cardinal Fesch den Uebergang macht, und auf welchen wir später zurückkommen werden.

Ueber die Anordnung, den allgemeinen und besonderen Charakter der einzelnen Figuren habe ich nichts zu sagen; durch beliebte Kupferstiche ist das Bild auch

bey denen bekannt, welche das Original nicht gesehen haben. Nur bemerke ich, daß in dem noch wohlerhaltenen, doch leider der Sonne bisweilen ausgesetzten Originale die Pinselführung geistreich modellirend, der Auftrag pastos und markig ist, auch bereits durch jene schon berührten, weißlichen, doch lichtvollen Töne der Carnation sich auszeichnet, welche unter den sparsamen äußeren Kennzeichen raphaelischer Gemälde das standhafteste, untrüglichste seyn möchten; auch, daß in den Köpfen, besonders in den ältlichen, viele Bildnisse vorkommen; endlich, daß in dem Bau der Gestalten bereits jene Neigung zum Schlanken, ja übermäßig Verlängerten hervortritt, welche, wie ich nachweisen werde, in der nun bald eintretenden Epoche Raphaels wiederholt sich bemerklich macht[1]).

Doch, ehe ich diese ersten Symptome einer vorübergehenden Hinneigung zum Willkührlichen, Flüchtigen, bis zum Gezierten Anmuthigen, weiter verfolge, werde ich Einiges dem Sposalizio sich näher Anschließende, ihm wahrscheinlich Gleichzeitige, oder nahe Vorangehende einschalten müssen.

Unter den Arbeiten der bezeichneten Classe gewähre ich bereitwillig der Pietà des Grafen Tosi zu Brescia die erste Stelle. Die Höhe dieser kleinen Tafel beträgt etwa fünf Viertheile eines rheinischen Fußes; die Breite drey. Nach dem Herkommen, eine entkleidete Halbfigur; die Stellung, die Lagen der Glieder und Formen, hier nach einem wunderbaren Schönheitsgefühle in den engen Raum wohl eingeordnet. Der Ausdruck in dem schönen Antlitz, die reinen, züchtigen Formen, die edle Haltung des Bildes, der rechte Arm, bis zum Gelenke anliegend, von diesem aus sanft erhoben zum Segnen.

Leider hat dieses köstliche Bildchen der Restaurator so glatt gerieben, daß nur an einzelnen Stellen, unter den Augen, an der linken Hand, einige Spuren raphaelischer Modellirung wahrzunehmen sind. Auch zeigt es an vielen Stellen unwillkommene Retouchen.

---

[1]) Der Padre Guglielmo della Valle, zum Vasari, will, daß im Oratorio zu Città della Pieve die Anbetung der Könige mit dem J. 1504, welche gemeiniglich dem Pietro beygemessen wird, von Raphaels Hand a fresco gemalt sey. Im Allgemeinen ist dem Urtheil dieses anmaßlichen Mannes wenig zu trauen; indeß giebt seine Beschreibung des Werkes, welches ich nicht gesehen, seiner Vermuthung einen Anstrich von Wahrscheinlichkeit. Ein deutscher Künstler, welcher des della Valle Vermuthung nicht kannte, schrieb mir: „Die Anbetung der Könige von Pietro gehört zu dem Minderwichtigen, welches von diesem Meister mir zu Gesicht gekommen. Nahe gesehn, erscheint es als eine farbige Kreidezeichnung, so stark ist es schraffirt." Diese Angabe scheint jene Vermuthung zu unterstützen. Der Künstler suchte Pietro, fand etwas von ihm Abweichendes, daher sein Mißfallen. Die Schraffirungen, welche Raphael noch in der Disputa beybehalten, sind das Zeichen eines ungeübten Malers al fresco, welcher mehr beabsichtigt, als er auf ein Mal hervorbringen kann. Es verlohnte, an Ort und Stelle zu untersuchen, ob das Werk des jungen Raphael werth sey.

Der linke Arm schließt sich, wie absichtlos den Blick auf die Seitenwunde lenkend, dem Leibe näher an, als der segnende rechte. Mit dem glücklichsten Tact für das Angemessene ist besonders in der Hand das Modell benutzt; sonst der Oberarm, wie es auf früheren Stufen den redlichen Zeichnern wohl begegnet, etwas lang genommen, die einzelnen Formen zu sehr hervorgehoben. Raphael scheint eben damals ein bestimmtes jugendliches Modell fleißig benutzt zu haben, welches in den Figuren des Sposalizio, der Bekleidung ungeachtet, sich fühlbar macht, und in der bekannten Sammlung von Handzeichnungen, sonst im Besitze des Malers Bossi, jetzt in der Akademie der Künste zu Venedig, wiederholt, in Studien, vorkommt.

Diese Zeichnungen, gegenwärtig sieht man sie vereinzelt an den Wänden eines inneren Zimmers der Anstalt aufgestellt, enthalten zugleich mit älteren und neueren Stücken eine nicht unwichtige Zahl von Studien Raphaels, deren ächte meist der Epoche des Sposalizio angehören. Es finden sich unter denselben Studien zu Figuren der Libreria im Dome zu Siena, zum Kopfe des Johannes in der Krönung der Jungfrau, sonst in S. Francesco zu Perugia, jetzt in der vaticanischen Gallerie.

Schöner, tiefer, gefühlvoller, dem Bilde zu Brescia ähnlicher ist freylich die wundervolle Zeichnung der Bibliothek Ambrosiana zu Mailand, in der Sammlung des weyland Padre Resta, Fó. b. Dort wird sie dem Piero della Francesca zugeschrieben, ein Name, auf welchen Alles paßt, weil mit demselben gegenwärtig keine Vorstellung zu verbinden ist; den selbst Vasari sichtlich mehr aus Patriotismus begünstigt. Indeß, unangesehn, daß unsere Zeichnung im Saume ein R. zeigt, welches nicht zufällig, noch eingeschoben zu seyn scheint, bezeugt Form, Wendung, Ausdruck, Zeichnungsart, daß sie dem Raphael von Urbino, und zwar der Epoche seiner Wirksamkeit angehöre, welche uns gegenwärtig beschäftigt.

Sie ist auf grundirtem, mit Bleyweiß überzogenem Papier in Sepia, Zinnober und Weiß schraffirt. Der Gegenstand: jugendlicher Christuskopf, etwas zur Seite geneigt, der Hals bis zum Ansatze der Schulter. Der Kopf ist jenem in der eben beschriebenen Pietà nicht unähnlich, doch wahrscheinlicher vorbereitendes Studium zu einem anderen Bilde, welches, aus dem Hause Inghirami veräußert, im Jahre 1818, von der Majestät Ludwigs, Königs von Bayern, für Dessen reiche Kunstsammlung erstanden wurde.

Der Gegenstand des bezeichneten Bildes ist die Auferstehung des Erlösers. Obwohl die Figur des Heilands, welcher hier nicht schwebt, sondern auf dem Rande des Grabes steht, an verwandte Motive des Perugino erinnert, so ist doch das Antlitz beseelter, in den Formen des nackten Oberleibes, besonders je-

doch in den Händen mehr unmittelbare Beobachtung und Kenntniß der Natur, als selbst in den besten Arbeiten des Pietro je sich verräth. Wenn die schlafenden Soldaten ihm frey nachgeahmt sind, so ist doch der fliehende im Mittelgrunde neu, die Landschaft reicher, mehr Kraft und Klarheit in der Carnation. Auf dem Schilde des einen Wächters zeigen sich Spuren der Worte: RAPHAEL SANTIVS. Indeß ist ihre Aechtheit der Uebermalung willen zweifelhaft. Auch pflegen auf den Altarstaffeln die Aufschriften nicht angebracht zu werden.

Mit diesem Bilde zugleich ward ein gleich großes, die Taufe Christi, erstanden; beide scheinen, ihrer öligen Ueberzüge ungeachtet, a tempera gemalt zu seyn; vielleicht, weil sie, obwohl in Oel, doch wie a tempera behandelt sind, was in den früheren Arbeiten Raphaels nicht ohne Beyspiel ist. Gewiß sind beide Ueberreste einer Altarstaffel von besonders sorgfältiger Behandlung und ungewöhnlicher Höhe; denn an den Rückseiten waren, als ich sie sah, Spuren der Säge bemerklich, welche das früher stärkere Brett in seiner Dicke durchschnitten hatte. Ich setze hier als bekannt voraus, daß bey Gemälden, welche von Anbeginn die Bestimmung erhalten, in Rahmen aufgehängt zu werden, die Tafeln auch darauf eingerichtet, das ist, in gehörigem Maaße verdünnt werden. Bey verschiedenen älteren Gemälden Raphaels, denen diese Zierde vormals sicher nicht gefehlt hat, versäumte Vasari die Gegenstände des Gradino anzugeben. Es können daher noch immer vergessene Arbeiten dieser Art an das Licht treten. Kürzlich brachte man solche Stücke zu Rom in den Handel, deren Aechtheit, ich habe sie nicht gesehn, von Kennern anerkannt, doch ihr trauriger Zustand nur um so mehr bedauert wurde. Auch scheint die Anbetung der Könige in der Gallerie des königlichen Schlosses Christiansburg zu Copenhagen, obwohl sehr glatt gerieben, auch ihrer Velaturen beraubt, einem raphaelischen Gradino derselben Kunststufe entnommen zu seyn. Drey kleine Runde, welche auf schwarzem Grunde zwey Schutzheilige von Perugia (S. Lodovico und S. Ercolano), und das mittlere eine Pietà enthalten, wurden mir, als Ueberreste des Gradino der Krönung der Jungfrau, sonst in S. Francesco zu Perugia, von den Vorstehern dieser Gemeinde abgetreten. Ich hatte das Glück, sie der königlichen Hoheit des Kronprinzen von Preußen darbringen zu dürfen, dessen für jedes Edle und Hohe empfängliche Gemüth dieses Opfer zu würdigen gewußt. Der bekannteste Kunstfreund, Herr Wikar, Maler, zu Rom, besitzt ein viertes Rund mit einer heiligen Katharina, welches demselben Gradino angehört und mit den übrigen Stücken gedient hat, entweder kleine Vorsprünge zu verzieren, oder auch längere Abtheilungen von einander abzusondern. Auch dieser mit den äußeren Kennzeichen Raphaels sehr vertraute Kenner, vormals ästhetischer Commissar der französischen Republik in der Zeit ihrer Ausbreitung

über Italien, war der Abkunft seines Fragments sehr gewiß, was die Vermuthung erweckt, er kenne dessen Ursprung.

Zwey Zeichnungen, deren schon Vasari allgemeinhin erwähnt, stehen nach ihrem Charakter dem Sposalizio sehr nahe; die eine ihm Hause Baldeschi zu Perugia, die andere unter den Handzeichnungen der florentinischen Gallerie der Uffizj; beide Entwürfe für Wandgemälde des Chorbüchergemaches (libreria) im Dome zu Siena, beide in derselben Manier, braun mit Sepia getuscht, und, kaum noch bemerklich, mit Deckweiß nachgehöht.

Hier begegnen wir von Neuem jener vorwitzigen Willkührlichkeit, welche der modernen Kunsthistorie so häufig für Kritik und Kennerschaft gilt. Vasari, die Quelle, aus welcher hier allein geschöpft wird, sagt im Leben des Pinturicchio: „Raphael machte die Entwürfe und Cartons für sämmtliche Darstellungen," und dagegen im Leben Raphaels: „er habe für jenes Werk einige Zeichnungen und Cartons gemacht." Vasari war demnach nicht gewiß, ob Raphael nur einige, oder alle Darstellungen entworfen; ob er nur Skizzen und Entwürfe, oder ausführliche Zeichnungen in der Größe der Gemälde gemacht habe. Gegen das letzte sprechen zwei gleich erhebliche Umstände. Der eine: daß nun seit dreyhundert Jahren kein eigentlicher Carton irgend einer der zahlreichen Darstellungen der Libreria an das Licht getreten ist; der andere: daß die Gemälde selbst in keinem Theile so streng, durch Beobachtung, oder ernstliche Ueberlegung ausgebildet erscheinen, daß man genöthigt, oder nur berechtigt wäre, anzunehmen, sie seyen mit Hülfe und nach der Vorschrift von Cartons im eigentlichen Sinne ausgeführt, deren Gebrauch überhaupt damals noch nicht allgemein war.

Es bliebe demnach nur so viel auszumachen, welcher von beiden entgegengesetzten Angaben des Vasari man zu folgen habe. Lanzi versichert[1]): es befriedige ihn die erste mehr, als die andere; seine Gründe sind indeß von so leichtem Gehalt und so leichtfertig hingeworfen, daß sie der Kritik keine Anknüpfungspunkte darbieten. Auch wird es unnöthig seyn, sie ernstlich zu nehmen, theils weil sie darauf nicht Anspruch machen, theils, und besonders, weil es sich aus dem Thatbestande ergiebt, daß jene Darstellungen aus dem Leben Pius II. in der Libreria des Domes nicht wohl sämmtlich von Raphael können entworfen seyn.

Daß bisher nirgendwo andere, als die genannten Zeichnungen sind gesehn und erwähnt worden, möchte dem Zufall beyzumessen seyn, weßhalb ich auf diesen Grund verzichten will. Allein woher die Zeit nehmen? Sehr genau wissen wir nicht, wann man begonnen habe, in der Libreria zu malen; doch in

[1]) Lanzi, sto. pitt. scuola Rom. ep. seconda.

Ansehung des Umfanges der Unternehmung und der Gewißheit, daß sie längst vor dem Todesjahre Pius III. (1503) muß in Arbeit genommen seyn, wird es höchst unwahrscheinlich, daß Raphael den ersten Gedanken des Ganzen gefaßt, und die einzelnen Darstellungen sämmtlich entworfen habe. Wie jung mußte er seyn, als das Werk begonnen wurde; wie mannichfach sahen wir ihn während eben dieser Jahre beschäftigt. Indeß bedarf es, eine ganz willkührliche Annahme zu widerlegen, keiner soweit hergeholten Gründe; die Sache spricht für sich selbst; denn mit Ausnahme derjenigen Darstellungen, deren Entwürfe von Raphaels Hand noch vorhanden sind, widerstreben alle übrigen dem Charakter selbst seiner frühen und frühesten Zusammenstellungen durchaus, unterbricht und verknüpft in ihnen keine Art gegenseitiger Beziehung die quadratäre Anhäufung ihrer zahlreichen Figuren.

Vasari spricht unter allen Umständen nur von Entwürfen und Zeichnungen; doch, nicht befriedigt durch die möglichst weite Ausdehnung des Sinnes seiner Angaben, gefällt man sich, dem Raphael selbst deren malerische Ausführung beyzumessen. Wer den naiven Localpatriotismus italienischer Städter kennt, den wird es nicht befremden, wenn auch die Sieneser einem der gerühmtesten Werke ihrer Stadt durch einen solchen Namen größeres Ansehn zu verleihen wünschen. Diese haben den Bottari überredet[1]), dem wiederum Lanzi gefolgt ist. Bottari indeß begnügt sich, in dem letzten, gegen die Kirche gewendeten Bilde, der nach 1503 gemalten Krönung Pius III., Raphaels Hand, „sogar dessen Färbung" wahrzunehmen (seine Färbung in einem Mauergemälde? woher nimmt er die gleichartigen und gleichzeitigen Gegenstände der Vergleichung?). Lanzi aber sagt zu dieser Bemerkung: „es scheint also, daß Raphael bis zu der letzten Darstellung fortgefahren habe, an dem Werke zu arbeiten," knüpft an diese Worte Lobsprüche auf das Ganze, als eines Werkes, welches dem Raphael in Ansehung seiner Jugend die größte Ehre bringe, fast unerklärlich sey, so daß er durch den Kunstvortheil weltmännisch leichter Transitionen Raphaels Theilnahme an der malerischen Ausführung des Werkes behauptet, ohne der Mühe sich unterzogen zu haben, sie zu zeigen und zu beweisen.

Sichtlich haben in der Libreria viele Gehülfen die Hand angelegt; in der Krönung des Aeneas Sylvius zum officiellen Poeten ist des Sodboma Hand, Geist und Geschmack unverkennbar. Man vergleiche dieses Bild mit den fast gleichzeitigen Wandgemälden im großen Hofe des Klosters Monte Uliveto maggiore. An anderen Stellen macht sich Pacchiarotto bemerklich, hier den al guazzo Gemälden auf Leinwand ähnlich, welche in der Kirche der Olivetaner außerhalb des Städtchens S. Gimignano gezeigt werden. Anderen, minder

[1]) S. denselben zum Vasari, in der röm. und neueren Edd.

bekannten Gehülfen ist das Geringere in diesen Ausführungen beyzumessen, Einiges dem Unternehmer selbst. Raphaels Hand indeß verräth sich nirgends; nicht einmal in den beiden Gemälden, welche sicher nach seinem Entwurfe sind ausgeführt worden.

Jegliche Spur jenes lebendigen, feinen Naturells, welches in beiden Zeichnungen sich ausdrückt, jener bis in das Untergeordnete sinnvollen Absichtlichkeit, welche in beiden die Bewunderung der Kenner macht, ist in deren malerischer und vergrößerter Ausführung ausgelöscht. Die zierliche Bestimmtheit in der Andeutung der Formen in Stirn und Nase, im Kinne, in den Backen, welche in beiden Zeichnungen so oft an die Köpfe des Sposalizio erinnert, ist in den so viel größeren Gemälden nicht allein, wie bey eigener Ausführung hätte eintreten müssen, nicht weiter gebildet, sogar durchaus verwischt. Die jugendliche Figur zu Pferde, welche für Raphaels Bildniß gilt, hat in der Zeichnung (der florentinischen) eine durchaus verstandene, schön motivirte Bekleidung; in dem Gemälde hingegen sinnloses, steifmaniertes Gefälte. Besser ist allerdings die Ausführung des anderen Bildes, dessen Zeichnung zu Perugia; ich glaube, daß Pinturicchio darin selbst Hand angelegt habe. Dessenungeachtet treffen auch diese manche der obigen Vorwürfe, sind darin Zusätze und Abänderungen des ursprünglichen Entwurfes enthalten, welche deutlich an den Tag legen, daß Raphael weder die Zeichnung selbst in Siena gemacht, noch deren vergrößerte Ausführung geleitet haben konnte.

Der Gegenstand des letzten ist: die erste Begegnung Kaiser Friedrichs III. mit seiner Braut, einer Prinzessin von Portugall. Dieses Ereigniß fand an einem Thore von Siena statt, wo man zu dessen Andenken eine Säule aufgerichtet hat. Pinturicchio ließ diese Stelle, sogar das Denkmal, aufnehmen und im Hintergrunde der Darstellung anbringen; im Vorgrunde führte er Bildnisse ein, von ausgezeichneten sienesischen Personen. Allein die raphaelische Zeichnung im Hause Baldeschi enthält, weder die Andeutung der Bildnisse, noch im Hintergrunde Anderes, als die einfachste Andeutung von Linien der Gegend von Perugia. Es hätte, wäre diese Zeichnung in Siena entstanden, nahe gelegen, alsbald den Hintergrund anzudeuten, wie der Unternehmer ihn wollte. Die Composition der Figuren mußte so eingerichtet werden, daß nahe Gebäude nicht gänzlich verdeckt wurden. Daß man die neuen Figuren, daß man den Hintergrund, beide ohne raphaelisches Liniengefühl, in die Composition eingeschoben, eingedrängt habe, ist nicht schwer aufzufassen.

Raphael scheint demnach diese größte Unternehmung des Pinturicchio nur abwesend unterstützt zu haben. Vasari hingegen erzählt: „Pinturicchio habe den Raphael, als einen trefflichen Zeichner (verstehe, Erfinder), nach Siena berufen,

wo derselbe ihm einige Zeichnungen (Entwürfe) machte. Daß er jedoch damit nicht fortgefahren, sey daher entstanden, daß Raphael, als er von einigen zu Siena anwesenden Malern die Cartons von Michelangelo und Lionardo, für den großen Saal des alten Palastes, habe rühmen hören, jene Arbeit beseitigend nach Florenz gezogen sey." Ob Vasari, welcher der poetischen Neigung, Uebergänge zu machen, Entschließungen zu motiviren, überhaupt nachzugeben gewohnt ist, hier ebenfalls nur sich ausgedacht habe, was den Umständen angemessen schien, oder im Gegentheil achtbaren Quellen und Traditionen gefolgt sey, ist nicht so leicht auszumachen. Nach Florenz konnte Raphael eben sowohl über Siena, als auf einem anderen Wege gereiset seyn, den Freund im Vorbeyziehn besucht, obwohl, nach den Gründen, welche ich angegeben, nicht leicht an der Arbeit anwesend Theil genommen haben. Doch fragt es sich, ob die Zeit, in welcher das Werk noch in Arbeit war, mit Raphaels erster florentinischer Reise zusammenfalle; worüber Vasari weder Auskunft ertheilt, noch selbst ertheilen konnte, weil er, der überhaupt die sicheren Zeitbestimmungen nicht hinreichend würdigte, auch in dieser Beziehung versäumt hat, sich eine Gewißheit zu erwerben, welche damals ganz leicht mußte zu erlangen seyn.

Aus den Aufschriften zweyer Gemälde, glaube ich, deren Charakter hinzugenommen, darlegen zu können, daß Raphaels erste Ausflucht nach Florenz zu Ende des Jahres 1504, oder zu Anfang des folgenden, kurz an der Grenze beider Jahre sich müsse ereignet haben. Das Sposalizio, mit dem Jahre 1504, zeigt, nach meinen Wahrnehmungen, noch keine Spur der Bekanntschaft mit florentinischen Richtungen und Vorbildern[1]). Hingegen ist an dem Wand-

[1]) S. Lett. sulla pitt. etc. ed. Mil. To. I. lett. 1. prima octobris 1504, den Brief, worin die Herzogin von Urbino den Raphael dem Gonfaloniere von Florenz, Soderini, empfiehlt. Der Brief der Herzogin hat in allen Formen das Ansehn der Aechtheit; auch ist kein Grund denkbar, weßhalb ein solcher Brief erdichtet worden sey. Unter diesen Umständen wird man dessen Aechtheit nicht wohl um eines einzigen Satzes willen verwerfen können, dessen gezwungene und fehlerhafte Construction, auch abgesehen von der Unvereinbarkeit mit den Entdeckungen des Pungileoni, den Verdacht erweckt, daß der Abschreiber ihn nicht richtig gelesen und nach seiner Ansicht darin geändert habe. Dieser Satz lautet nach dem Abdrucke der obigen Ausgabe der Lettere sulla pittura. Et perchè il padre so che é molto virtuoso et é mio affezionato et così il figliuolo discreto e gentile giovane, per ogni rispetto lo amo sommamente etc. — In dieser Lesart überzeugt mich das: so che é, keinesweges; es ist eben so gezwungen, als unrichtig; das so, nach der Analogie damaligen Brief- und Conversationsstyles, ist sicher nichts anderes, als: suo; die Stelle aber, wo der Abschreiber che é gelesen, wenn Pungileoni's Angaben richtig sind, nothwendig irgend ein praeteritum; das zweite é offenbar eingeschoben. Einem wenig geübten Leser der Schriftarten jener Zeit konnte die Abbreviatur: sta°, d. i. stato, leicht als: che, er-

gemälde im Kloster S. Severo zu Perugia, mit dem Jahre 1505, die Einwirkung fremder, den Schulen von Perugia, Fuligno, von anderen Städten der Ostseite Mittelitaliens durchaus nicht angehörender Vorbilder ganz unverkennbar; mehr auf schon sicherer Kenntniß beruhender Schwung in der Zeichnung, in den Gewändern jenes Massige, Breite, welches unter den Neueren Masaccio zuerst versucht hat. Indeß war Raphael zu keiner Zeit ein platter Nachahmer; das neue malerische Element fand ihn schon vorbereitet, ergriff ihn, weil es mit seinen eigenthümlichsten Wünschen und Absichten wunderbar übereintraf, ihn über sich selbst aufklärte.

Schon in dem Sposalizio zeigt es sich deutlich, daß Raphael über den eingeschränkten Kreis peruginischer Stellungen hinausstrebte, daß er seinen Gestalten leichtere, belebtere Wendungen zu geben trachtete, mit den Gelenken sich ernstlich beschäftigte, auf deren Kenntniß so Vieles beruht: Anmuth der Lage und Wendung, gegenseitige Beziehung und richtiger Ausdruck der einzelnen Gestalten. Gelenkigkeit wird aber durch einen schlanken Bau begünstigt; daher gleichzeitig selbst bis zur Uebertreibung schlanke Figuren, in den Studien, wie

scheinen. Die Einschiebung dieses che macht aber den ganzen Satz verworren und falsch. Allem Ansehn nach hat also die Herzogin geschrieben: Et perché il padre suo stato é molto virtuoso et mio affezionato, et così il figliuolo (sendo) discreto e gentile giovane etc. Denn unter allen Umständen ist nach figliuolo das Zeitwort ausgefallen, sey es in der Abschrift, oder schon im Originale durch ein Versehen, welches nicht ohne Beyspiel ist. — Die Abschrift, welche Bottari bekannt gemacht, ist nach einem Exemplar genommen, welches vordem in dem jetzt erloschenen Hause Gaddi vorhanden war, und gegenwärtig wohl sich ganz verloren hat. Es fragt sich indeß, ob dieses Exemplar der Originalbrief gewesen; diesen vermuthe ich vielmehr im Archiv der Riformagioni zu Florenz, welches mir nie geöffnet worden ist. — Gewiß wird man den Brief nicht, wie es seit Pungileoni häufig geschieht, ganz verwerfen dürfen, ehe man das Original gesehen und geprüft hat. Daß der Abschreiber geändert habe, erhellt schon aus der Orthographie des Abdruckes. Quatremère de Quincy, hist. de la vie et des ouvrages de Raphael, p. 19. entlehnt aus diesem Briefe (den er ohne Nachweisung wiederum mittheilt) das Dat. einer zweyten Reise nach Florenz, welche er, nach Lanzi, aus den eingestanden verworrenen Nachrichten des Vasari hervordeutet. Beide gehen von der Meinung aus, Raphael habe in Siena gemalt, von dort aus Florenz zum ersten Male besucht. Wie konnten sie aber hierin dem Vasari glauben, nachdem sie den Beweggrund, Michelangelo's Carton, chronologisch als falsch erwiesen hatten? Ist Vasari überhaupt ein Schriftsteller, dem man auf's Wort glauben muß? Sind seine Angaben, wo sie zur Hälfte falsch sind, wie hier, nothwendig zur anderen wahr? Erweislich hat Raphael in Siena nicht gemalt; erweislich war der Carton des Michelangelo damals noch nicht vorhanden; erweislich zeigt sich in Raphaels peruginischen Werken vor dem Jahr 1505 keine Spur der Bekanntschaft mit florentinischen Vorbildern: demnach ist des Vasari leichtsinnige Angabe hier nur eben ein Uebergang, wie tausend andere seines weitläuftigen Werkes.

in den ausgeführten Gemälden; streift gleichzeitig die Anmuth seiner Lagen und Wendungen nicht selten an das Gezierte. Es lag dem herrlich begabten, allein noch unerfahrenen Jünglinge nahe, diese Richtung, deren endliches Ziel unverwerflich ist, vorübergehend bis über die Grenze des Möglichen und Gefälligen hinauszuführen.

Die äußeren Grenzen der Epoche, in welcher Raphael jene flüchtigen, etwas gezierten, doch geistreich entworfenen Gemälde hervorbrachte, können mit Zuversicht angegeben werden. Das Wandgemälde im Kloster S. Severo zu Perugia hat das Jahr 1505[1]). Das Altargemälde der Ortschaft Pescia blieb aber, als Raphael 1508 in Rom sich niederließ, noch unvollendet zu Florenz zurück. Freylich nun umfaßt der bezeichnete Zeitraum, von 1505 bis 1508, zugleich mit diesen etwas flüchtigen Werken jene emsigen, überlegten, gründlichen Studien und Gemälde, welche gemeiniglich der florentinischen Epoche Raphaels untergeordnet werden. Allein es darf uns nicht eben befremden, daß in jener denkwürdigen Epoche des Ringens nach höchster Kraftentwickelung zwey entgegengesetzte Richtungen einander sich durchkreuzend begleiten: angestrengtes Studium und freyer Versuch selbstständiger Kraft. Denn, genau genommen, sollte jegliche fruchtbare Geistesentwickelung gleiche oder ähnliche Symptome zeigen, wenn auch nicht nothwendig, wie Raphaels, in so vielen gänzlich verschiedenen Productionen. Es scheint, daß Raphael, von Anbeginn darauf bedacht, in jedem einzelnen Bilde etwas Brauchbares und Preiswürdiges zu leisten, absichtlich vermieden habe, in demselben Gemälde widerstrebende Richtungen zu vereinigen; der Harmonie willen vorgezogen, das eine streng und gründlich, das andere leicht und geistreich zu behandeln; auf diese Weise zugleich den billigen Ansprüchen der Besteller und dem Bedürfniß seiner künstlerischen Entwickelung habe entsprechen wollen.

Die früheste Spur muthiger Erprobung dessen, was der junge Meister ohne erhebliches Studium durch eigene Kraft vermöge, scheint in der bekannten Krönung der Jungfrau hervorzutreten, welche vordem in S. Francesco zu Perugia, jetzt zu Rom in der vaticanischen Gallerie. Vasari erwähnt dieser Tafel als einer, nach seiner Erinnerung, täuschenden Nachahmung des Perugino, vor allen anderen Gemälden Raphaels; doch bleibt es undeutlich, ob er sie auch, wie Lanzi ihn zu verstehen scheint, für das älteste gehalten. Das letzte könnte

---

[1]) Zur linken der Ergänzungen Perugins liest man: Rafael de Urbino domino Octaviano Stephani Volaterrani priore sanctam Trinitatem angelos astantes sanctosque pinxit A. D. M. D. V.; und gegenüber Petrus de Castro Plebis Perusinus tempore domini Silvestri Stephani Volaterrani ad dextris et sinistris dive .... sanctos sanctasque pinxit A. D. M. D. XXI.

man ihm nicht wohl einräumen, das erste ebenfalls nur bedingungsweise. Denn es vereinigt dieses Bild auf eine räthselhafte Weise wiederaufsteigende Erinnerungen aus dem früheren Jugendleben des Künstlers mit eben jenen moderneren Tendenzen, deren erste Andeutung uns eben beschäftigt hat. In dem kräftigen Tone der Färbung des Ganzen, in dem Antlitz der Jungfrau, in dem Verhältniß der inneren Gesichtstheile zu dem vollen Umrisse vieler anderen Köpfe erinnert Manches an jene älteren und ältesten Gemälde Raphaels, welche ohne Zwang aus dem Vorbilde oder der Anweisung des Perugino nicht wohl abzuleiten sind. Hingegen entwickelten sich unstreitig die Charaktere der Apostel, besonders aber die niedlichen Darstellungen im Gradino, welche gegenwärtig in eigenen Rahmen aufgestellt sind, aus Lieblings- oder Gewohnheits-Vorstellungen des Pietro; ist endlich das Bestreben, den Figuren mehr Schwung, Bewegung und Anmuth zu geben, als je in den Wünschen des älteren Meisters lag, schon über die Grenze des Richtigen hinausgeführt. Man beachte nur den enthusiastischen Wurf des Hauptes im Evangelisten Johannes. Nach allen diesen Anzeichen ward das Bild, dessen vereinzelte Alterthümlichkeiten ich gleich anfangs eingeräumt habe, später als das Sposalizio, also gegen Ende des Jahres 1504, oder auch wohl zu Anfang des folgenden beendigt[1]).

In dieselbe Zeit fällt denn nothwendig auch der vorerwähnte Gekreuzigte. Vasari läßt dieses Bild dem Sposalizio vorangehn und wiederum bis zur Täuschung dem Perugino gleichen. Wahrscheinlich folgte er, als er schrieb, erlöschenden Erinnerungen, denn es schließt sich vielmehr unmittelbar an die Lunette im Kloster S. Severo mit dem Jahre 1505. Wie in dem Gipfel dieses letzten, so auch in unserem Bilde die schwebenden Engel von wirbelnder Bewegung und seltsam verkürzter Ansicht; zudem in den Heiligen zu Füßen des Kreuzes gesuchtere Gegensätze der Wendungen und Stellungen. Uebrigens auch hier, wie in sämmtlichen Bildern derselben Classe, eine leichte, geistreiche Pinselführung bey geringerem, kaum das Reisbley der Umrisse verdeckendem Impasto des Auftrages.

In schon berührtem Wandgemälde des Klosters S. Severo, oben dasselbe Motiv in den herabwirbelnden Engeln, nicht glücklicher, als dort gelöst; die Figuren der Heiligen zu beiden Seiten des Heilands sehr verlängert. Uebrigens darin der erste Entwurf der Glorie in dem vaticanischen Wandgemälde der Disputa, Christus höchst edel, herrlich die ihm zur Seite schwebenden Jüng-

[1]) Nach den centurie Mss. des Tim. Bottonio, Dominicaners zu Perugia, soll dieses Bild erst im Jahr 1525 von Raphaels Schülern vollendet worden seyn; daselbst wird die Altarstaffel einem M. Berto beygemessen. Von Lazuren und vereinzelten Retouchen verstanden, mag es mit dieser Angabe seine Richtigkeit haben.

linge, die Charaktere der sechs Heiligen erhaben, die Behandlung der Gewandmassen breit und ansehnlich. Dieses höchst merkwürdige Bild umschließt gleichsam den Keim alles dessen, was Raphael um einige Jahre später in Rom geleistet, verräth das einwohnende Verlangen seiner Seele, zeigt, daß seine spätere, glänzende Entwickelung nicht ausschließlich begünstigenden Umständen beyzumessen ist. In den folgenden Jahren, bis da er nach Rom gelangte, blieb freylich seine Kunst den beschränkteren Anforderungen des bürgerlichen Lebens gewidmet, oder es verschlang seine Zeit das Streben nach bestimmterem Wissen, in welchem er unablässig fortschritt.

Aus derselben Richtung, doch wohl noch später, in den Jahren 1506 oder 1507, muß jenes abweichende Madonnenbild entstanden seyn, welches zu Rom, im Hause Colonna, dann Lante, endlich im Museo zu Berlin allen Kennern für eine ungewöhnliche Production Raphaels gilt und seit längerer Zeit gegolten hat. Unter den Bildern Raphaels, deren Gegenstand Vasari nicht umständlich angegeben, könnte es dasjenige seyn, von dem er, gegen Ende der florentinischen Epoche, bemerkt: es sey nach Siena gesandt worden[1]). Es stört mich nicht, daß man behauptet, das Bild, welches Vasari hier im Sinne habe, sey die Madonna der königl. französischen Sammlungen, welche den Namen der belle jardinière erhalten hat[2]).

Bilder, welche, gleich der jardinière, eine gewisse Eigenthümlichkeit der Composition haben, pflegt Vasari zu beschreiben; die einfachen, häuslicher Andacht gewidmeten Madonnen hingegen rasch zu übergehen. Es ist daher wahrscheinlicher, daß er die Madonna di Casa Colonna gemeint habe, als eine Zusammenstellung, welche seiner Feder so viele seiner beliebtesten Motive darbot, wenn er sie überhaupt kannte, oder dem Raphael sie beymaß. Auch ist die Madonna Colonna dem Geschmacke der Sieneser wunderbar, und vielleicht absichtlich angepaßt. Bey schlanken Formen zeigt dieses Bild eine gesuchtere Grazie, als die meisten aus derselben Richtung Raphaels hervorgegangenen; übrigens dieselbe leichte und geistreiche Pinselführung, denselben dünnen Auftrag, welche allen Gemälden dieser Classe eigenthümlich sind und aus der Art ihrer Entstehung

---

1) Vita di Raf. — ed intanto fece un quadro che si mandò in Siena, il quale nella partita di Rafaello rimase a Ridolfo del Ghirlandajo, perchè finisse un panno azurro che vi mancava. — Von diesem letzten mochte Vasari seine Kunde haben. — Vita di Ridolfo Ghirlandajo, erwähnt er desselben Vorganges umständlicher; dort nennt er das Bild: „Quadro d'una Madonna." — 2) S. Bottari zur obigen Stelle. Seine Meinung ist auf Angaben und Vermuthungen des Mariette begründet, welche (lett. sulla pitt.) in dessen Briefen entwickelt sind. Andere mögen richten, wessen Vermuthung der Wahrscheinlichkeit näher kommt. — So viel ich mich entsinne, ist sogar der Name des sienesischen Edelmannes, von dem Bottari spricht, ganz unbekannt.

(freyer Ergießung der Phantasie) sich bequem erklären lassen. Dieses gewandte, kenntnißreiche, kühne Bild haben Einige für älter halten wollen, als das schon erwähnte jugendlich naive, kindliche, beschränkte, welches dieselbe Gallerie aus der solly'schen Sammlung erworben hat.

Gleichzeitig, wohl noch um Weniges später, ist nothwendig die Madonna di Pescia, während der französischen Macht die wichtigste Zierde der Provincialgallerie zu Brüssel, nunmehr von Neuem im Palast Pitti zu Florenz. Vasari sagt davon: „die Dei, florentinische Bürger, haben ihm für ihre Kapelle in sto Spirito zu Florenz ein Gemälde aufgetragen: nach Rom abgereist, habe Raphael dieses Bild unfertig zurückgelassen; Herr Baldassare Turini von Pescia habe es später, unvollendet, wie es war, in der Pfarrkirche seiner Vaterstadt aufstellen lassen." Gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts ward diese Tafel von den damaligen Inhabern des Altares dem mediceischen Hause verkauft, in Folge dessen endlich im Palast Pitti aufgestellt. Ein dunkler Maler aus derselben Zeit[1]) hat versucht, dem Bilde durch Velaturen ein Ansehn von Beendigung zu geben; es würde verlohnen, diese Ueberzüge abzunehmen, welche besonders dem Haare und Antlitz der Madonna ein fremdartiges Ansehn geben, auch sonst an vielen Stellen die höchst geistreiche Untermalung unnöthig verdecken.

Diese geräumige Tafel umfaßt mit dem heil. Petrus und anderen Heiligen und Engeln die Madonna unter einem Thronhimmel von schwerfälliger Anlage (im Geschmacke des Fra Bartolommeo). Zwey Engel umflattern den Thron in mehrberührter verkürzter Ansicht und sich schwingender Wendung; die Jungfrau neigt das Haupt etwa gleich der Madonna Colonna, auch in den Heiligen die Wendung etwas gesucht, das Verhältniß mehr als schlank; zwey Knabenengel zu den Füßen des Thrones ohne ernstliches Studium geistreich hingeworfen; die Umrisse blicken überall aus dem dünnen Impasto hervor.

Wenn über die Abkunft zweifelhafter Gemälde eine Meinung, ein Urtheil mir zusteht, wenn es die Mühe lohnt, zu untersuchen, ob ich in solchen Fällen richtig gesehn und geurtheilt habe, so werde ich hier, es prüfe sie der Reisende, Bemerkungen über ein Bild einreihen dürfen, dessen Entwurf Raphael in der Madonna di Pescia verjüngt zu haben scheint. Es befindet sich über dem Hauptaltare der Kirche S. Girolamo zu Perugia und gilt dort, nach Traditionen, oder auch urkundlichen Beweisen, für eine Arbeit des Pinturicchio. Dieser

---

[1]) Richa, delle chiese di Firenze, T. IX. p. 28. — „dai Dei fu data a fare a Raffaello d'Urbino una tavola per l'altare maggiore di q. Chiesa (Sto Spirito) ma non fu terminata; e benchè non condotta a perfetto termine, la volle il gran principe Ferdinando nel suo appartamento, dove la fece finire dal Cassana.

Künstler hatte bekanntlich den Erwerbsgeist ihm gleichzeitiger Zunftgenossen noch überboten, schlug nicht leicht eine künstlerische Unternehmung aus, zu deren Ausführung die Gesellen ihm niemals fehlten. Als Unternehmer verdungener Arbeiten hatte er Raphaels Talent bereits gelegentlich der Wandverzierungen im sienesischen Dome in Anspruch genommen. Weßhalb denn nicht auch an dieser Stelle? Zu Beweisen urkundlicher Art ist freylich nicht viel Hoffnung vorhanden; die Vorzüge, der Charakter des Bildes, welche beide weit über den Pinturicchio hinausgehn, sind hier die einzigen ganz sicheren Stützpuncte.

Wie in der vorigen Tafel, so sitzt auch hier die Jungfrau unter einem Thronhimmel, den Thron schmücken indeß zierlichere architectonische Theile, deren Weiß sehr rein gehalten ist. Ueber dem Throne regelmäßig vertheilte Cherubsköpfe, wie sonst in dem Raphael der Münchener (Düsseldorfer) Gallerie; seitwärts umschweben den Thron Engel in jener Bewegung und Ansicht, welche keinem der vorangehenden Bilder fehlten. Zu beiden Seiten des Thrones, auf dem Boden, stehen die Heiligen Franciscus, Anton von Padua, Johannes Baptista und Hieronymus. Der landschaftliche Grund von vortrefflichen Linien, die Himmelsbläue nicht perugines̃k dunkel, sondern licht und strahlend, wie Raphael sie liebte. Der Kopf der Madonna nähert sich in den Formen dem Bilde, welches die Madonna del Granduca genannt wird.

Leider ist dieses ausnehmende Bild ganz ungemein verwaschen; der Kopf des heil. Franz bis auf die Untermalung. Doch nur um so deutlicher sieht man die pastose Helligkeit der Unterlagen. Der Kopf des heil. Hieronymus hat wenig mehr, als die Lasuren eingebüßt; er ist ganz raphaelisch, das ist, colorirt, wie Raphael in der Mitte seiner florentinischen Laufbahn färbte.

Ueber das Ganze ist so viel Schönheit ausgegossen, es zeigt sich, bey gegenwärtigem Zustande, darin so viel technisch Belehrendes, daß es, auch von dem Interesse des Namens abgesehn immer höchst beachtenswerth seyn dürfte.

Für neuer, wie dieses, etwa dem Bilde von Pescia gleichzeitig, halte ich eine andere unvollendet gebliebene Madonna mit dem Kinde, Halbfigur, in der Hauskapelle der Familie Gregori zu Fuligno, welche, wenn sie überhaupt von Raphaels Hand ist, nothwendig derselben Richtung angehört, als die obigen Gemälde. Wie bey jenem von Pescia, so ist auch in diesem Bilde dem Haare der Madonna offenbar nachgeholfen, was dem Kopfe ein fremdartiges, unraphaelisches Ansehn giebt. Wahrscheinlich ward in beiden Gemälden das Haar ganz weggelassen, für die, unterbliebene, Uebermalung aufgespart. Da nun dessenungeachtet beide, nicht als Studien aufbewahrt, sondern in einer Kappelle, in einem Saale sollten aufgestellt werden, schien vielleicht der Haarschmuck kaum entbehrlich, wurde er nach den Umständen ergänzt. In dem Bilde Gregori blickt

der entschlossene, bewegte Umriß ebenfalls durch das Impasto. Doch erinnere ich, daß ich dieses Bild nur bey Kerzenlicht, nicht am vollen Tage habe untersuchen können.

Das Gemeinschaftliche in diesen und anderen, wenn es deren noch giebt, ihnen ähnlichen Beyspielen schmeichle ich mir genügend ins Licht gesetzt zu haben. Es bleibt mir, zu zeigen, daß Raphael von solchen Uebungen und Versuchen selbstständiger Kraft sich unablässig zum strengsten Studienfleiße zurückgewendet habe, die Werke aufzuzählen, welche dafür Zeugniß ablegen.

Der strenge Studienfleiß bey Lösung bescheidener häuslicher Aufgaben, wie solche dem noch wenig bekannten Jüngling unter engbürgerlichen Verhältnissen gerade sich darboten, tritt uns zuerst in zweien häuslichen Andachtsbildern entgegen, welche Vasari, so deutlich, als wahrscheinlich, als seine florentinische Laufbahn eröffnend bezeichnet. Vasari erzählt: „vor Anderen habe Taddeo Taddei den jungen Raphael geehrt, ihn stets (oder doch oft) in seinem Hause, an seiner Tafel sehen wollen; Raphael daher, um seine Dankbarkeit zu bezeugen, habe jenem zwey Bilder gemalt, das eine in der Weise, welche er beym Perugino angenommen, das andere in der später (doch zu Florenz) durch fortgesetztes Studium erworbenen." Die Gegenstände meldet er nicht; es war darin nichts Auffallendes, Abweichendes; also wahrscheinlich schlichte Madonnen, wie häuslicher Gebrauch sie damals begehrte.

Bemerken wir zuerst, daß Vasari hier bereits in dem Gebiete florentinischer Traditionen angelangt war, in welchem er überhaupt am besten zu Hause ist. Ferner, daß jene Angaben, das perugineske Wesen des einen, das florentinische des anderen Bildes, genau auf zwey andere Gemälde passen, welche seit nicht gar langer Zeit der Vergessenheit sind entrissen worden: der Madonna Tempi, welche König Ludwig von Bayern kürzlich erkauft hat, und jener anderen des Großherzogs von Toscana. Das letzte darf, seiner höheren Ausbildung ungeachtet, doch der Idee und Behandlung nach für einen Rückblick auf die Richtung gelten, welche Raphael in Perugia erhalten hatte; es kann daher bey Raphaels erstem, nothwendig kurzem Aufenthalte in Florenz und früher, als das Mauergemälde im Kloster S. Severo gemalt seyn. Das andere aber, die Madonna Tempi, verräth bey gleicher Jugendlichkeit des Sinnes, doch schon das Bestreben, der florentinischen Gründlichkeit sich anzupassen, das Schwierigere durch Beobachtung und strenges Studium zu überwinden, auch das Neue zu versuchen. Das Kind, welches die Mutter mit unvergleichlicher Innigkeit an sich drückt, kommt hiedurch in eine neue, nicht so leicht bequem und faßlich darzustellende Lage; besonders war indeß die Verkürzung der Hand, auf welcher das Kind ruhet, nicht gar leicht auszudrücken; mißlungen, wie sie ist, verräth

sie doch Anstrengung und ernstliche Bemühung. Daß Raphael eine solche Schwierigkeit aufgesucht und doch sie nicht überwunden hatte, bezeugt, daß er damals in der florentinischen Richtung noch ein Neuling war. Demnach dürfen beide Bilder, bey deren innigster Sinnesverwandtschaft, uns den Uebergang bezeichnen, auf welchen Vasari hinzudeuten scheint.

Die Madonna del Granduca habe ich zu Würzburg in vortrefflichster Erhaltung stundenlang besehen; es ist nicht möglich, den Pinsel geistreicher zu führen, sinnvoller zu modelliren. Seither ist dieses schöne Gemälde wiederholt gereinigt, der Firniß erneuert, durch Abglättung die ursprüngliche Modellirung verwischt worden. Mehr und mehr wird es Gewohnheit, die Kunstwerke nur noch auf ihr Ganzes anzusehn, die einzelnen Evolutionen des Geistes, die Feinheiten aus den Augen zu lassen; und, wenn es so fortgeht, wird man am Ende auch mit leidlichen Copien sich vollkommen begnügen, der Originale ganz entbehren können. Daher die auffallende Gleichgültigkeit bey täglich sich wiederholenden, gänzlichen Umgestaltungen der größten Meisterwerke, das Frohlocken, der Jubel über das neue Kleid, welches sie angethan.

Die Madonna Tempi hingegen hat zwar einige nicht störende Oelretouchen von altem Dat, ist jedoch nicht, gleich jener anderen, glatt gerieben, der Velaturen, der Modellirung beraubt. Deutlich sieht man daher noch immer, daß sie jene Sicherheit der Modellirung nie erreicht hat, welche die Madonna del Granduca vormals darlegte. Einige Unbehülflichkeit begleitet auch bey schon gewandten Meistern nothwendig das Einschlagen ganz neuer Richtungen. Was übrigens dieses herrliche Bild der Idee, dem Style, der Innigkeit nach gewähre, bedarf, seitdem es in die Sammlungen einer der besuchtesten Hauptstädte übergegangen ist, für deutsche Leser wohl keiner Andeutung.

Seit Kurzem ist im Kunsthandel, bey Nocchi in Florenz auf dem Platze la Trinità, ein allerliebstes Bildchen aufgetreten, welches ebenfalls, wie man angiebt, dem Hause Taddei gehört haben und durch weibliche Erben in andere Familien gelangt seyn soll. Die urkundlichen Beweise sind mir nicht vorgelegt worden, dürften übrigens nicht so leicht überzeugend beyzubringen seyn, da nicht wahrscheinlich ist, daß man in den Acten der Successionen und Erbtheilungen die Größe, den Gegenstand und künstlerischen Charakter des Bildes gehörig werde angegeben haben. Uebrigens ist das Bild, Madonna mit dem Kinde, obwohl gegenwärtig, durch Ausfüllung der Risse im Fleische, etwas glatt und stumpf, doch in allen erhalteneren Theilen sehr schön und nicht unwerth, irgend einer minder bekannten Seitenrichtung Raphaels beygemessen zu werden. Etwas kleinliche Gesichtsformen zeigt auch das Kind in dem Bilde des Grafen Contestabile; der volle Umriß des Gesichtes der Madonna erscheint nicht mehr so

fremdartig, wenn wir ihn mit den Köpfen in manchen älteren Bildern Raphaels vergleichen. In der Farbe ist andererseits mehr Flüssigkeit, weniger Impasto, als in den meisten Gemälden unseres Meisters. Malte er dieses Bildchen vielleicht unter dem Einfluß seines Freundes Fra Bartolommeo? Vasari will, dieser letzte habe auf die Färbung des Raphael eingewirkt; ich wüßte nicht, aus welchem Bilde die Wahrheit dieser Angabe zu erweisen wäre, wenn nicht vielleicht aus diesem, welches vorzeiten wahrscheinlich dem Frate ist beygemessen worden, da zu München (s. v. Mannlichs Katalog) eine schlechte und schwere Copie desselben schon seit funfzig Jahren als ein Werk des Fra Bartolommeo vorgezeigt wird. Verschiedentlich haben wir gesehn, wie wenig Werth in productiven Kunstzeiten in solche, gewöhnlichere Arbeiten gelegt wurde, wie leicht man sich entschloß, für andere und im Namen anderer Künstler zu arbeiten. Die Annahme, daß Raphael dieses Bildchen, ehe er in Florenz recht bekannt geworden, dem Fra Bartolommeo und in dessen Namen gemalt habe, wäre demnach nicht von aller Probabilität entblößt. In solchem Falle würde Raphael sich bemüht haben, dem Frate ähnlich zu werden, ihm sich anzuschmiegen; wir werden sehn, daß er noch ungleich später an den Arbeiten dieses Künstlers wiederholt Theil genommen hat.

Nichts scheint indeß der Madonna Tempi näher zu stehn, als zwey Bildnisse, Agnolo Doni und dessen Gattin. Sie wurden vor wenig Jahren zu Florenz bey den Erben dieses Hauses wiederaufgefunden und glücklich für die Sammlung des Großherzogl. Palastes Pitti angekauft. Vasari scheint anzudeuten, daß Raphael diese Bildnisse zu Anfang seiner florentinischen Laufbahn gemalt habe. „Agnolo Doni, sagt er, welcher gern Kunstsachen anschaffte, doch mit möglichster Sparsamkeit des Aufwandes, trug dem Raphael, als er zu Florenz sich aufhielt, diese Bildnisse auf." Der neue Ankömmling mochte zu wohlfeileren Preisen arbeiten, oder Vasari es voraussetzen, als er dem Doni diesen Seitenblick zuwandte. Was nun Vasari dabey im Sinne geführt haben möge, so scheint doch das Bildniß des Gatten weniger anziehend, als das Gegenstück. Der Rücken der Gestalt drängt sich unbequem an den Rand der Tafel, deren linke Seite daher unausgefüllt und lückenhaft erscheint. In der Färbung erinnert an eine Eigenheit der Schule von Perugia, welcher Raphael in früherer Zeit oft nachgegeben hat: die im Antlitz der Höhe der Formen sehr nahe gebrachte Röthe. Hingegen zeigt die Gattin einen schon vollendeten Bildnißmaler. Die Carnation ein einziger, zusammenhängender Guß, die Formen gebildet, deren Vertheilung über die gegebene Fläche harmonisch, die Hand höchst weiblich, die blauen Ermel von gewässertem Zeuge, der übrige Schmuck mit jener naiven, höchstmalerischen Lust an den ergötzlichen Spielen der optischen Erscheinung, welcher

Raphael bis an sein Ende so gern sich hingegeben. Dessenungeachtet bezeugen der Schnitt der Bekleidung, deren Ausführung, besonders einige, obwohl geringe Versehn in der Perspective des Gesichtes, daß er die Doni bald, wohl unmittelbar nach dem Gatten gemalt habe, zu welchem sie offenbar das Gegenstück bildet. Längst haben wir uns bey Raphael an die Schnelligkeit seiner Entwickelung, seiner Uebergänge gewöhnt; es kann uns daher nicht befremden, wenn wir ihn fast in demselben Werke als Neuling auftreten, als Meister endigen sehn.

In der berühmten Tribune der Gallerie der Uffizj zu Florenz hängt ein weibliches Bildniß, welches, bis zu jener neuerlichen Auffindung, den Namen der Dame Doni führte. Ein schönes, nun offenbar dem Vasari unbekanntes, doch Raphaels sehr würdiges Gemälde. Indeß pflegen in Bildnissen Meister, welche mit solchen Arbeiten selten sich befassen, ihren Charakter leicht zu verleugnen. Unter den Zeitgenossen der Jugend Raphaels gab es aber zu Florenz vortreffliche Anlagen, was, zusammengenommen, Vielen nunmehr zweifelhaft macht, ob die angebliche Dame Doni der Tribune von Raphaels Hand gemalt sey, wie bisher angenommen wurde. Obwohl von ihrer Vortrefflichkeit ganz durchdrungen, bin doch ich selbst in Verlegenheit, anzugeben, wo sie in Raphaels Werken mit Sicherheit könne eingereiht werden.

Vasari erzählt, daß Raphael für den Domenico Canigiani ein Bild gemalt habe, dessen Gegenstand er umständlich angiebt: „Die Madonna mit dem Kinde, welches dem kleinen Johannes schmeichelt; diesen hält S. Elisabeth, zum h. Joseph heraufblickend, welcher, mit beiden Händen auf seinen Stab gestützt, auf die Alte blickt." Es befand sich, als Vasari schrieb, noch bey den Erben des Canigiani. In der Folge soll es in den Besitz der mediceischen Fürsten und, als Brautgabe der Tochter Cosimus III., in das pfälzische Churhaus gelangt seyn. Gegenwärtig findet es sich, mit anderen Gemälden der ehemals düsseldorfischen Gallerie zu München.

Manche Beschädigung hat dieses schöne Bild erlitten. Vor etwa funfzig Jahren, man nennt den Thäter, ward die Glorie der regelmäßig geordneten Cherubköpfe über dem Haupte des Joseph der Laune aufgeopfert; diese Köpfe sind ausradirt, oder abgehoben. Man sieht ihre Stelle gegen das Licht im blauen Himmelsgrunde, welcher nothwendig schon beendigt war, als Raphael die Umrisse auftrug, deren Eindruck noch gegenwärtig wahrgenommen wird. In einer alten Copie der Sacristey von S. Frediano zu Florenz, sieht man, wie jene gewesen. Auch sonst ist das Bild beschädigt, Lasuren sind hie und da verwaschen, selbst das Impasto ist an einigen Stellen angegriffen; in den Gewändern zeigen sich Oelretouchen. Dessenungeachtet bewahrt dieses Bild, besonders

der Johannes, die Landschaft, von seiner ursprünglichen, von Vasari hochbewunderten Schönheit genug, um außer Zweifel zu stellen, daß es von Raphael nicht gar lange nach der Madonna Tempi und vor der Madonna del Cardellino gemalt sey, welche letzte Vasari freylich früher anführt, doch nicht deutlich ausspricht, ob er sie für älter halte, als die unsrige.

Man hat indeß dem Münchener Bilde die Originalität streitig machen wollen. Im Jahre 1766 hatte zu Florenz ein Bild sich angefunden, über dessen Entdeckung zwey Noten des römischen und florentinischen Herausgebers der Künstlerleben des Vasari Auskunft geben, welche auch der sienesische aufgenommen hat [1]). Lanzi gehet auf gewohnte Weise darüber hin [2]). „Vasari, sagt er, versetze dieses Bild in Raphaels zweite (florentinische) Epoche; allein auf dem des Marchese Rinuccini habe man das Jahr 1516 gelesen." Vielleicht ward schon zu Lanzi's Zeit die Aechtheit des Bildes in Zweifel gezogen und umging Lanzi, als Hausfreund des Käufers, die verletzliche Frage. Von München aus ward ich aufgefordert, dieses Bild, welches der Marchese Rinuccini, wie man sagt für 16000 Kronen, erkauft hat, näher zu untersuchen, zur Entscheidung zu bringen, ob es wirklich die Originalität des Münchener Bildes in Zweifel stelle.

Nach viel vergeblicher Bemühung gelang es mir im J. 1818, von den erheblichen Sammlungen des Hauses Rinuccini wenigstens dieses eine Bild besichtigen zu dürfen. Ich hatte mindestens eine Copie aus der Zeit des Originales erwartet, fand aber ein ungleich späteres Bild, welches auf die Hand eines niederländischen Malergesellen schließen läßt. Alpenformen in dem gläsern durchsichtigen Landschaftsgrunde; statt des Ultramarins Smalte in dem sonst auch sehr restaurirten Mantel der Madonna; statt der regelmäßigen Glorie, von welcher in dem Münchener Bilde die Spur, in der Copie von S. Frediano die Anlage zu sehen ist, in diesem verstreute Engel durch schwerfällige Wolken halb verhüllt, einige derselben frey nach Genien in der Galathea der Farnesina; die Charaktere verbildet, lässig, gleichgültig, zum Modernen sich hinneigend; in den nackten Theilen der Kinder osteologisch-anatomischer Prunk; in den Gewändern, besonders im rothen Leibgewande der Madonna das Original ganz mißverstanden. Dieses gilt voraussetzlich die erhaltenen, alten Theile des Bildes; ich habe sie sorgfältig von den Retouchen unterschieden, welche das Ganze auf das Roheste besudeln. Die letzten werden des Ignazio Hughford Werk seyn, der auch in dem Verkaufe die Hand gehalten, überhaupt seiner Zeit in Dingen der Kunst großes Ansehn genoß.

Den Namen Raphaels, dessen Lanzi erwähnt, konnte ich nicht auffinden, wohl aber die Worte: A. D. M. DXVI. DIE XXVII. MEN. MAR. Was da-

[1]) Vas. ed. Sen. Vol. V. p. 252. — [2]) Scuola Rom. ep. sec.

mit gemeint sey, wage ich nicht zu entscheiden; schwerlich das Dat des Bildes, wahrscheinlich auf Unkundige berechnete Täuschung. Unter allen Umständen wird ein so viel neueres, auch an sich selbst ganz unraphaelisches Gemälde keinem Besonnenen für das Original eines Bildes gelten können, welches offenbar älter ist, mit den Angaben des Vasari genauer übereintrifft, endlich auch durch seine Vorzüge Anspruch hat, dem Raphael ohne Zweifel und Anstehn beygemessen zu werden.

Früher als diese heilige Familie des Canigiani hätte Raphael, wenn wir dem Vasari folgen, die berühmte Madonna del Cardellino, jetzt in der Tribune der florentinischen Gallerie der Uffizj, für einen anderen seiner florentinischen Gönner, den Lorenzo Nasi gemalt. Doch bleibt es zweifelhaft, ob er hier von einem Urtheil über beide Bilder bestimmt wurde, oder nur, nach seiner Weise, von dem einen Gönner, dem Taddei, zu dem anderen, dem Nasi überging, ohne zu berücksichtigen, was daraus in Bezug auf die Zeitordnung beider Bilder gefolgert werden könne. Bey näherer Vergleichung beider Gemälde wird es sich leicht darbieten, daß das Münchner die sichere Formengebung, den malerischen Schmelz des Florentinischen nicht erreicht. Allerdings haben beide gelitten; doch erinnere ich mich der Madonna del Cardellino wie sie vor späteren Wiederherstellungen beschaffen war, wie andererseits in der heiligen Familie zu München die malerische Behandlung nur um so besser sich beurtheilen läßt, als an vielen Stellen die Unterlage aufgedeckt, die Beendigung verwaschen ist.

Man hat auch diesem Bilde die Originalitäf streitig machen, ihm alte Copieen entgegensetzen wollen. Indeß, von seinen Vorzügen abgesehn, wird es auch durch die Spuren einer alten Zertrümmerung, deren Umstände bey Vasari, ungewöhnlich beglaubigt. Den Gegenstand und dessen untergeordnete Motive beschreibt derselbe Schriftsteller so treffend, als anmuthsvoll; auch ist der Kupferstich des Morghen überall bekannt.

Wenn die planlose, übereilte Aufhebung so vieler Kirchen und Klöster der Kunst, wie deren Alterthümern, da man häufig ganz kenntnißlose Personen dabey anstellen müssen, im Allgemeinen den unsäglichsten Schaden gebracht hat, so ward doch andererseits auch manches vergessene Stück durch die Versetzung von einsamen Stellen in die Mittelpunkte moderner Kunstbildung der gänzlichen Vergessenheit entrissen. So zwey herrliche Bildnisse, deren weder Vasari, noch ein anderer Schriftsteller, deren überhaupt kein schriftliches Zeugniß erwähnt; Brustbilder zweyer Mönche, welche aus Vallombrosa in die Gallerie der florentinischen Kunstschule gelangt sind.

Nicht leicht wird ein anderes Bild seinen Urheber besser bezeugen können, als diese. Das eine hat die Umschrift: D. BALTASAR MONACO — S. TVO

SVCCVRRE, welche, in rechtem Winkel gebrochen und längs des Rahmens hingehend, bezeugt, daß beide Bilder nicht etwa aus einem größeren geschnitten sind, sondern stets die Größe und Figur hatten, welche sie noch gegenwärtig zeigen. Denn, so seelenvoll ist ihr Ausdruck, daß man wohl der Vermuthung Raum geben dürfte, sie haben vormals in einem historischen Andachtsgemälde Platz gefunden. Um den zweyten Kopf: BLASIO GEN. SERVO TVO SVCCVRRE. Die Profile dieser Köpfe stehen einander gegenüber, ihre erhobenen Augen sind auf denselben Punkt, wahrscheinlich auf ein Andachtsbild gerichtet, welches vormals in deren Mitte aufgestellt war. Der eine hager, die Knochenbildung schärfer herausgehoben; der andere rundlicher, fleischiger, gefärbter, aber auch, da das seltene Haar sich schon zum Weißlichen neigt, viel ältlicher. Offenbar hat es den Künstler lebhaft ergötzt, diese Individualitäten einander scharf und abgesondert entgegenzustellen.

Der geistreichen Modellirung ist in den Schatten durch Schraffirungen nachgeholfen, welche nicht stören, weil sie dem Vortrage der spärlichen Haare sich anschließen; oder auch weil das Ganze mehr als ein Formen- und Charakterstudium sich geltend macht, daher auf vollendet malerische Erscheinung keine Ansprüche erweckt. Nicht selten bediente sich Raphael auch in der Oelmalerey ähnlicher Schraffirungen; doch, wie es mir vorschwebt, nur an solchen Stellen, wo die volle malerische Erscheinung ihm entbehrlich schien, wo er die Phantasie bloß leicht berühren, anregen wollte, wie bey Studien, Altarstaffeln und anderen Nebenwerken.

Meisterwerke, gleich diesen, können nur gegen den Ablauf seiner florentinischen Wanderzeit entstanden seyn. Sie nähern sich der Charakterschärfe vieler Köpfe in der Disputa, haben bey dieser Arbeit dem Künstler wenigstens mittelbar genützt; denn ich bin nicht gewiß, ob er jene Köpfe unverändert darin aufgenommen habe.

Es fehlt uns, die Epoche zu beschließen, nur noch die berühmte Grablegung im Palast Borghese zu Rom, sonst in S. Francesco zu Perugia. Frau Atalanta Baglioni, sagt Vasari, habe jenes Bild dem Raphael aufgetragen, nachdem er zu Perugia das Wandgemälde in S. Severo vollendet hatte, also ungefähr um 1506. Zu Florenz habe er darauf mit den Studien sich beschäftigt, endlich, nach Perugia zurückgekehrt, das Bild vollendet und aufgestellt. Es schwebte demnach dem Vasari vor, daß er eine längere Zeit und mit Unterbrechung daran gearbeitet habe. Umstände, welche er vielleicht von dem Jugendfreunde Raphaels, dem Ridolfo del Ghirlandajo erfragt hatte.

Eine sehr ausgebildete, mit Quadraten überzogene Federzeichnung dieses unvergleichbaren Werkes wird mit anderen Zeichnungen Raphaels zu Florenz in

der Gallerie der Uffizj aufbewahrt. Vielleicht ist es nicht zu gewagt, wenn ich derselben, besonders in den Köpfen, mehr Schönheit, mehr lebendiges Gefühl beymesse, als beyweitem dem größeren Theile des Gemäldes selbst. Diesem fehlt es auch in den Tinten nicht selten an jener Durchsichtigkeit, dem Auftrage an jener Modellirung, dem Landschaftlichen an jenem linearischen Zauber, welchen wir in Raphaels Werken dieser Zeit überall wahrzunehmen gewohnt sind. Sollte nicht Raphael, dem bereits die Aussicht auf Größeres sich eröffnete, schon in diesem Werke fremder Hülfe sich bedient haben können? In der malerischen Ausführung erinnert Manches an Züge, welche seinem Freunde Ridolfo bis in sein spätestes Alter (als er zu Florenz agli Angeli noch das Abendmahl im Refectorio malte) eigenthümlich geblieben sind. Allein auch die ängstlich genaue Vorbildung des Ganzen in jener trefflichen Federzeichnung, wie besonders die Quadrate, mit welchen sie überzogen ist, scheint bey einer Arbeit, welche Raphael selbst ganz durchführen wollte, minder nöthig, als wenn wir den Fall annehmen, den ich angedeutet habe. Wie oft habe ich das Gemälde, seine Zusammenstellung bewundernd, mir angesehn, ohne mir erklären zu können, weßhalb das Pathetische mich so kalt lasse; auch Andere beobachtet, welche, ohne mir, ohne es sich selbst einzugestehn, doch das Ansehn hatten, gleich mir den Eindruck des raphaelischen Wesens zu vermissen. Zudem ist in dem Auftrage der Farbe eine Glätte, eine Aengstlichkeit in der Nachachtung der vorgezeichneten Umrisse, welche in einem Bilde Raphaels immer befremdlich bleibt. Doch gehe ich nicht so weit, zu behaupten, daß Raphael das Bild durchaus nicht berührt habe. Im Gegentheil ich sehe seine Hand unwidersprechlich aus mehr als einem Zuge hervorleuchten; obwohl nirgends ganz so deutlich, als in den grau in grau gemalten drey christlichen Tugenden, welche vordem den Gradino des Bildes geziert haben, jetzt in der vaticanischen Gallerie in eigenem Rahmen aufgestellt sind.

Möge diese Vermuthung, welche ich mit einiger Scheu ausgesprochen, mir nicht ungünstig ausgelegt werden. Man bedenke, daß selbst Vasari an der Stelle, welche ich oben ausgezogen habe, wunderbar um den Gegenstand herumgeht, abbricht, wiederanknüpft, als habe er noch etwas zu sagen, was er am Ende verschweigt; daß er sowohl im Leben Raphaels, als in dem späteren des Ridolfo diesen als den vertrautesten Jugendfreund Raphaels darstellt, meldet, daß der letzte jenen vergeblich aufgefordert habe, an seinen römischen Arbeiten Theil zu nehmen, auch eines bestimmten Bildes erwähnt, dessen Beendigung Raphael dem Ridolfo überlassen habe. Unter solchen Umständen durfte ich, dem Bilde gegenüber, mir eine Conjectur gestatten, welcher an sich selbst nicht alle Probabilität mangelt und genau genommen nichts Positives entgegensteht.

Wenn ich einen Theil der Ausführung dieses vortrefflichen Bildes nicht dem Raphael, sondern einer fremden Hand beyzumessen geneigt bin, so muß ich hingegen in einem bestimmten Bilde des Fra Bartolommeo di S. Marco auf Raphaels Hand aufmerksam machen. Von diesem Künstler bewundert man zu Lucca in S. Romano über einem Seitenaltare des Schiffes der Kirche einen Gott den Vater von Engeln umgeben, auf dem Boden die beiden heil. Katharinen. Ein Maler, der kürzlich das Gemälde copirt hat, will darauf die Zahl 1509 gelesen haben, welche nur auf die Beendigung sich beziehen kann, daher nicht ausschließt, daß Raphael an dem Entwurfe, wie an einzelnen Theilen der Ausführung könne Theil genommen haben. Nun findet sich auf der Gallerie der Uffizj zu Florenz (anfangs unter den Zeichnungen des Lionardo) eine ausführliche Federzeichnung der Glorie dieses Bildes, nicht in der eigenthümlich knickerigen Art des Fra Bartolommeo (man hat von ihm eben dort einen ganzen Band interessanter Handzeichnungen), sondern in Raphaels florentinischer Weise die Feder zu führen. Schon hiedurch wird der Antheil des letzten an der Gesammtproduction höchst wahrscheinlich. Sieht man nun ferner die schwebenden, halbwüchsigen Engel in der mittleren Höhe des Bildes jenen der Lunette in S. Severo, der Glorie in der Disputa so genau entsprechen, denselben allgemeinen Zug der Gestalt, dasselbe Schönheitsgefühl, so kann es nicht fehlen, daß man dabey an Raphael erinnert werde. In früheren Jahren beschnitt Fra Bartolommeo seine Formen, in späteren gab er ihnen zu viel Ausladung; zu keiner Zeit war seine Zeichnung ganz frey von Willkühr und Manier. Wie hätte er denn eben hier ein Gefühl, eine Kenntniß der Formen darlegen können, welche, wären sie sein Eigenthum, ihn dem Raphael ganz gleich stellen würden? Allein es kommt auch die malerische Behandlung in Betracht. Beide Engel sind gegenwärtig ihrer Velaturen gänzlich beraubt, so daß zu Tage liegt, wie die Unterlagen behandelt worden. Ihre Schattenseiten, in der Carnation, sind stark impastirt, leicht grau im Tone. Dieß ist Raphaels Methode; Fra Bartolommeo aber ging in den Schatten der Carnation von braunen Lazuren aus, welche er auch in der Folge durch Halblazuren und Lazuren verstärkte, nie mit einem sie ganz verdeckenden Impasto überlegte.

Raphael hat noch zu Rom eine andere Arbeit des Frate beendigt, mit diesem zu Florenz in den freundlichsten Verhältnissen gelebt, mit ihm über technische Dinge sich ausgetauscht; es ist demnach in den eben mitgetheilten Bemerkungen nichts mit den Nachrichten des Vasari Unvereinbares. Dem letzten aber dürfen wir glauben, was er über Raphaels Verhältniß zum Frate erzählt, weil es hinsichtlich des h. Petrus im Quirinal augenfällig ist, sonst aber mehr als wahrscheinlich, daß er in allen Raphaels Aufenthalt in Florenz angehenden Dingen

mündlichen Mittheilungen des Ridolfo Ghirlandajo gefolgt sey, welcher in hohem Alter noch lebte, als Vasari die erste Auflage seiner Malerleben vorbereitete. Unverzeihlich, daß er eine so treffliche Quelle nicht bis auf den Grund ausgenutzt hat.

In dieser Uebersicht habe ich mich auf solche Stücke beschränkt, welche ich zu untersuchen Zeit und Gelegenheit gefunden. Allein es werden verschiedene anderweitige Jugendwerke Raphaels genannt. Vasari nennt zu Perugia in der Servitenkirche, Kappelle Ansidei, eine Madonna mit S. Joh. Baptista und S. Nicolaus. Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts (Morelli, guida di Perugia) glaubte man dieses Bild noch zu besitzen, welches ich nicht mehr aufgefunden habe, noch dessen Schicksale kenne. Es möchten hier Verwechselungen die Dunkelheit vermehren. — Für den Herzog von Urbino, meldet er ferner, habe Raphael drey kleine Bilder gemalt: zwey Madonnen, einen Christus im Garten. Den letzten glaubte man in der Gallerie Orleans zu besitzen, welche nun auch verstreut ist. Ob eine der bekannteren Madonnen vormals dem Herzoge gehört habe, ist ungewiß. Nach Lomazzo hätte der Herzog von Urbino auch den heil. Georg besessen, welcher, nach der wohlerhaltenen Bause unter Raphaels Zeichnungen in der florentinischen Gallerie um das J. 1504 gemalt seyn müßte. — Malvasia, Felsina pitt., im Leben des Francesco Francia p. 44. führt zu Bologna verschiedene dem Vasari unbekannte Arbeiten Raphaels auf, deren eine wohl seiner früheren Zeit angehören dürfte: „das berühmte presepe (Anbetung des Kindes durch die Hirten oder die Könige), von welchem Baldi schreibe, daß es schon vor der Vertreibung des Gio. Bentivoglio bey demselben sich befunden habe.“ Ich kann mich der Vermuthung nicht erwehren, daß jenes wunderherrliche kleine Bild des Francesco Francia in der königlichen Gallerie zu Dresden, die Anbetung der Könige, eine freye Copie, oder Nachahmung des genannten raphaelischen Bildes sey. Es fällt in die beste Zeit des Francia, in der Manier mit den lucchesischen Bildern zusammen, denen es zum Gradino gedient haben könnte. Vergl. Malvasia, welcher ebenfalls zu vermuthen scheint, daß Francia das Presepe copirt habe. Wo das Original sich befinde, ist unbekannt.

In Perugia giebt es in den Kirchen, wie in den Privathäusern manches Bild, welches mehr und weniger der Hand Raphaels beygemessen zu werden Anspruch hat. Im Hause der Gräfin Alfani, eine sitzende Madonna, das Kind stehend, im blauen Felde zwey Cherubsköpfe, in einem aufgerichteten Oblongo. Das Verhältniß der Tafel, die Dunkelheit der Färbung, die Stufe der Zeichnung, scheinen dieses Bild in die früheste Zeit der peruginischen Epoche zu versetzen. Der Kopf der Madonna ist sehr geistig; im Saume ihres Gewandes

halb verwischte Buchstaben: R. VP. B...... P., was vorzüglich im VRB. unzweydeutig erscheint. — In S. Agostino, an der Wand links vom Altare des Sacraments, Madonna auf dem Throne, vier Heilige, zwey Engel in der Luft. Die Aufschrift A. D. M. CCCCC. VIII. K. A. S. I. Im K. ist ein L verschlungen; wohl KAL. AVGVSTI zu lesen. Das S. hat ein Zeichen der Abbreviatur; vielleicht: SANZIVS INVENIT. Dem Jahre nach kann das Bild, dessen durchscheinende Anlage geistreicher ist, als die Beendigung, unfertig in Perugia zurückgeblieben, von einem anderen Künstler übermalt seyn. — In casa Donnini, eine Federzeichnung zur Anbetung der Könige in der vaticanischen Gallerie.

Nicht so ganz absichtslos habe ich die Jugendwerke Raphaels nach bestimmten historischen Gründen und allgemeinen Analogieen, sowohl den Zeitpunkt ihrer Entstehung, als ihre Classe feststellend, in diese Uebersicht zusammengedrängt. Denn, indem aus seiner Jugendzeit historisch so Weniges, auch dieses nicht umständlich bekannt ist, giebt es kein anderes Mittel, das Princip seiner künstlerischen Entwickelung zu entdecken, aus welchem für die Gegenwart, wie für alle kommende Zeiten unschätzbare Lehren sich ableiten lassen.

Wir haben gesehn, daß Raphael nicht, wie die gemeine Kunsthistorie ihn darstellt, in einer ersten und zweyten Manier befangen war, daß er vielmehr die Erfahrungen älterer, überhaupt anderer, Meister für sein eigenes Bestreben benutzend, ohne sich selbst je aufzugeben, zu verläugnen, jene auf das Mannichfaltigste in sich abspiegelte, daher in so viel verschiedenen technischen Umwandlungen sich zeigte, daß man wohl auch mit der doppelten Zahl nicht auskommen dürfte, wollte man durchaus darauf beharren, seine Jugendarbeiten nach Manieren abzutheilen. Wir haben ihn in die Richtung ungemischt umbrischer Maler, auf welche Niemand bisher Rücksicht genommen, mit größter Hingebung eingehen gesehn; zugleich, oder auch um etwas später, in die Richtung des Pietro Perugino; bald wiederum selbstständiger; darauf von Neuem hingerissen, theils von den älteren, theils von neueren Meistern der florentinischen Schule, an welche er übrigens sich nicht anschließen konnte, ohne auch auf sie zurückzuwirken.

Die Gegenstände aber, welche die Wünsche und Bedürfnisse der Gönner ihm zuführten, sahen wir ihn stets mit lebhafter Theilnahme umfassen. Die Richtung des Alunno, des Pietro und anderer Maler desselben Bezirkes stand, wie ich früher gezeigt habe, in genauer Verbindung mit dem ascetischen Streben des heil. Franz von Asisi. Für dieses fand Raphael die Empfänglichkeit noch lebendig, als er im Umkreise von Perugia zu wirken begann; daher wiederholte Versuche, im Leiden des Erlösers tiefe Schmerzlichkeit mit hoher Würde zu einigen, was ihm in der Pietà des Grafen Tosi, und sonst trefflicher gelungen

ist, als jemals dem Pietro, Alunno, oder anderen Malern derselben Richtung. Seine Madonnen, seine Jesuskinder waren, so lange er den Gegenstand in diesem Sinne nahm, wehmüthig, schmerzlicher Ahndung voll. Hingegen gestalteten sich, als er später dem practischen, im Gegenwärtigen wurzelnden Sinne der Florentiner zu genügen hatte, seine Madonnen in heitere Familienscenen voll naiven Ausdruckes gesunder Lebensfreude. Auch Größeres schwebte ihm vor, wie es die Wandmalerey in dem Kloster S. Severo uns gezeigt. Indeß drängte er es seinen Gönnern nicht auf, bewahrte es still in seinem Busen, bis endlich zu Rom, unersättliche Ansprüche eines kühnen und geistvollen Beschützers selbst den vermessensten Wünschen von nun an unbegrenzten Spielraum gewährten.

III. Raphaels Leistungen zu Rom unter Julius II.

Bis zur Mitte des Jahres 1508 hatte Raphael demnach für verschiedene Städte Italiens so viele und treffliche Werke vollbracht, daß wir auf eine frühe Verbreitung seines Künstlernamens schließen dürfen, aus welcher seine Berufung nach Rom sich hinlänglich zu erklären scheint. Wer denn auch unter den gleichzeitigen Malern würde mit Raphael, wie er schon damals war, sich haben vergleichen lassen? Etwa Michelangelo, oder Lionardo da Vinci? Der erste hatte um das Jahr 1508, nach wenigen, zum Theil nicht gelungenen Versuchen, die Malerey fast aufgegeben; des anderen grübelnder Sinn kaum jemals die höchste Erwartung nicht getäuscht. Oder Perugino und andere gealterte Maler des funfzehnten Jahrhunderts? Wie denn überhaupt, bey allgemeinem Fortschreiten, Niemand ungestraft durchaus beym Alten bleibt, so waren auch diese Künstler schon seit dem Jahre 1500 (seitdem zuerst Lionardo allein, dann auch Michelangelo der Kunst durch anatomische Forschungen neue Hülfswege eröffnet hatten) in die gleichgültigste Mittelmäßigkeit zurückgesunken. Hingegen empfahl den aufblühenden Raphael nicht allein die schönste Anlage, nein, auch die vielseitigste technische Entwickelung, Anstelligkeit, Gewandtheit, Rüstigkeit. Julius II., dessen Ruhmbegier die Kunst umfaßte[1]), welcher schon früher das Ungestüm seines Temperaments, die Hartnäckigkeit seines Charakters gebeugt hatte, um durch Nachgiebigkeit den Michelangelo von Neuem an sich zu fesseln, möchte daher den Künstler gesucht haben, nicht dieser einen neuen Gönner.

Indeß erzählt uns Vasari, Bramante von Urbino, der Baumeister des Pabstes, habe aus Rücksicht auf Blutsverwandtschaft und gleiches Vaterland,

[1]) Man liest den Namen des Cardinal Julian della Rovere zu Grottaferrata und an anderen Stellen an verschiedenen schönen Baustücken. Schon vor Raphaels Ankunft hatte er in Rom viele der fähigsten Maler versammelt.

hier den Vermittler gemacht, die Aufmerksamkeit seines Herrn auf Raphael gelenkt.

Nach der Analogie des Geschäftsganges bey anderen Höfen dürfen wir annehmen, daß Bramante die Künstler, deren man eben bedurfte, dem Pabste in Vorschlag brachte und im Namen seines Herrn mit ihnen unterhandelte. In so weit mag Vasari, aus welcher Quelle es sey, doch recht berichtet seyn. Wenn er indeß hat andeuten wollen, daß Raphael einzig persönlichen Rücksichten (an Höfen, wie in den Gemeinwesen freylich ein mächtiger Hebel) seine Beförderung verdanke, so würde er hiedurch nicht den Raphael selbst, eher seine Gönner verunglimpfen. Ueberhaupt scheint Raphael auf ganz anderem Wege dem Pabste angenähert zu seyn. Von Jugend auf hatte die Herzogin von Urbino ihn begünstigt[1]), und gerade im Jahre seiner Versetzung nach Rom bewarb sich Raphael um eine Verwendung des Francesco della Rovere bey der florentinischen Obrigkeit[2]). Er suchte Arbeit im öffentlichen Palast zu Florenz. Dieses Gesuch mag seinen Gönner auf den Gedanken geleitet haben, den Künstler nach Rom zu ziehn, was ihm leichter fallen und erfreulicher seyn mußte, als die nachgesuchte Verwendung bey dem Machthaber eines fremden Staates.

Die Versetzung Raphaels nach Rom, deren nähere Umstände unbekannt sind, muß im Spätjahre 1508 erfolgt seyn. Nach dem angeführten Briefe verweilte er noch in der Mitte des Jahres 1508 zu Florenz, lag ihm damals der Wunsch, oder doch die Hoffnung, noch fern, nach Rom zu gelangen, dort Beschäftigung zu finden. Doch verlieren wir schon in den nachfolgenden Monaten zu Florenz seine Spur, während verschiedene dort unfertig zurückgelassene Gemälde auf eine ungewöhnliche Beschleunigung seiner Abreise schließen lassen. Der Umfang und Inhalt der Werke, welche er darauf bis um die Mitte des Jahres 1511 zu Rom vollbrachte, nöthigt uns, anzunehmen, daß er bald, nachdem er Florenz verlassen, also noch im Jahre 1508, in seinen neuen Wirkungskreis eingetreten sey.

Raphael begann seine römische Laufbahn in dem Zimmer des vaticanischen Palastes, welches, nach seiner practischen Bestimmung, den Namen der camera della segnatura führte. Vasari vermischte in seiner Beschreibung dieses Zimmers die Schule von Athen mit Vorstellungen aus der gegenüberstehenden

---

[1]) S. den schon angef. Brief, Lett. sulla pitt. To. I. 1. (so in allen Ausgg.) — [2]) S. Vasari, ed. Senese, To. V. Proemio della vita di Raff. d'Urb. p. 236. ss. das Ende des dort mitgetheilten Briefes, dessen, obwohl unvollständiges, facsimile bey Quatremère de Quincy hist. de la vie et des ouvrages de Raphaël, an den Tag legt, daß der sienesische Herausgeber nicht überall richtig gelesen hatte. Vergl. bey dem letzten p. 47. aus jenem Briefe abgeleitete Folgerungen.

Disputa; und da es in Folge der Undeutlichkeit seiner Erinnerungen nicht erhellt, welches von beiden Bildern ihm für das ältere gegolten, so scheint man in dieser Beziehung in der Folge geschwankt zu haben. Gegenwärtig indeß bestreitet Niemand, daß unter den römischen Arbeiten Raphaels die Disputa nothwendig die älteste ist. Richtig bemerkt Lanzi, es sey dieses Gemälde zur Rechten (von der Glorie zu verstehen) begonnen worden und zeige, wenn man von dort gegen die Linke sich wende, erhebliche Fortschritte; verstehe, technische; denn Raphael, welcher bis dahin nur selten in der Malerey auf nassem Kalk sich versucht hatte, war eben daher genöthigt, dieses Werk a tempera, oder mit Leimfarben, auf dem Trockenen zu übergehen, dessen er bey zunehmender Fertigkeit mehr und mehr sich überheben durfte. Hievon abgesehn, hatte der Künstler schon damals eine so hohe Stufe erreicht, daß Viele in Zweifel ziehn, ob er jemals in späteren Jahren, was den Adel der Auffassung, die Reinheit des Styles angeht, Größeres geleistet habe, als eben hier[1]). Andere freylich setzen dasselbe Werk, als trocken, hart und steif, eben so tief unter die späteren, malerisch behandelten, Arbeiten Raphaels.

Für den Partheylosen und Gleichgültigen müssen ähnliche Widersprüche in den Geschmacksurtheilen über denselben Gegenstand höchst befremdend seyn, häufig selbst ihn veranlassen, vom Schönen ganz sich abzuwenden. Indeß werden sie weder durch subjective Laune, noch durch objective Zweifelhaftigkeit des Schönen herbeygeführt, gehen vielmehr nothwendig hervor aus Abweichungen in der Wahl des Standpunktes, aus welchem das Schöne zu verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Personen aufgefaßt wird.

Im classischen Alterthume ward die Bewegung und was man den Ausdruck nennt, auch der Schmelz und anderweitige Sinnesreiz, bey allen vorkommenden Verknüpfungen von Linien, Figuren und Formen einem ursprünglichen (mathematischen) Harmoniegefühle unterworfen, welches, damals noch voll Frische und Lebendigkeit, unter den Neueren allgemach erloschen ist und gegenwärtig nur etwa noch in der Musik und Metrik sich behauptet. Nun verlor sich, wie in so viel anderen Beziehungen, so auch in dieser, das Eigenthümliche des classischen Alterthumes nicht so plötzlich, als man vorzeiten

---

[1]) Lanzi, sto. pitt. Sc. Ro. Raff. — „Nondimeno chi ne riguarda ogni parte da sè, la trova d'un esecuzione così diligente e mirabile, che fin si é preteso, doversi questo quadro anteporre a tutti gli altri." Er zielt auf della Valle. Vergl. die entgegengesetzte Ansicht bey Roscoe, life of Leo X. Ed. III. p. 240., wo in der Beurtheilung unseres Gemäldes die Ausdrücke: formality of design, barbarous custom of gilding some parts of the work, the soloecism of introducing a foreign light etc. — In letzter Beziehung habe T. Zucchero das Rechte getroffen.

angenommen hat. Denn es zeigen die Bauwerke des Mittelalters sammt ihren bildnerisch-malerischen Zierden, obwohl sie den Vergleich mit den classischen nicht aushalten, doch, wenn man sie mit ganz modernen zusammenstellt, noch immer ein gewisses mit technischem Ungeschick und geistiger Befangenheit ringendes Verlangen, schöne Configurationen hervorzubringen. Diese eine Analogie mittelalterlicher und antiker Kunstbestrebungen erklärt, daß in Folge täglich zunehmender Bekanntschaft mit den Eigenthümlichkeiten ächtgriechischer Kunst die Versuche und Leistungen des Mittelalters, welche man langezeit durchaus verachtet hatte, nunmehr billiger Berücksichtigung gewürdigt, auch wohl, da ein Extrem das andere hervorruft, überschätzt werden. Freylich ward jenes antike Bestreben nach Schönheit der linearischen Anordnung schon im funfzehnten Jahrhundert, oder in der Epoche fortgehender Erweiterungen des Kunstgebietes, in verschiedenen Schulen, vornehmlich den florentinischen, durch Theilung der Aufmerksamkeit in den Hintergrund gedrängt; indeß bewahrte es Perugino in großer Reinheit, ward es durch ihn auf Raphael fortgepflanzt, dessen Jugendwerke, wie in vielen anderen Beziehungen, so besonders in dieser, wie ich bereits erinnert habe, wahrhaft bezaubern. In der Disputa und in den Gemälden an der Decke desselben Zimmers ließ Raphael jene antike Gemessenheit zum letzten Male über jede andere Berücksichtigung vorwalten, unterwarf ihr noch ein Mal seine der erreichbaren Höhe schon nahe stehende Meisterschaft. Also mußten Werke, welche auch in anderen Dingen bereits die kühnsten Wünsche erfüllen, denen, welche den antiken Sinn für schöne Abgemessenheit in sich belebt, oder ihn von der Natur empfangen hatten, nothwendig die schönsten, vollkommensten Leistungen der neueren Kunst seyn.

Nun erheischt die Hervorbringung dieser Schönheit sichtlich ein deutliches Hervorheben der Linie, Absetzen der Flächen, also eine gewisse an Härte grenzende Bestimmtheit, welche Allem, was der sinnlichen Erscheinung malerischer Kunstwerke Annehmlichkeit giebt, häufig geradehin entgegensteht. Für diese letzte ward aber durch Umstände, welche um einige Zeilen später uns beschäftigen werden, eben als Raphael an der camera della segnatura fortarbeitete, der Sinn lebhafter, als jemals in den vorangegangenen Zeiten, angeregt. Es erlangte daher jene rein sinnliche Annehmlichkeit, welche aus breiteren Licht- und Schattenmassen, mannichfachen Abstufungen und Uebergängen entsteht, Schmelz, Harmonie, Ton, Luftperspectiv, Helldunkel und anderes dem malerischen Reize Untergeordnete von nun an die größte ästhetische Wichtigkeit, ward in der Theorie sogar dem Charakter, dem Ausdruck, überhaupt solchem, was in Kunstwerken den äußeren Sinn kaum noch berührt, hingegen schon den Geist erfüllt, das Gemüth hinreißt, ganz gleichgestellt. Aus diesem neuen Ge-

sichtspunkte angesehen, mußten Raphaels ältere Arbeiten hart, gezwungen, ungefällig erscheinen, nur die späteren, malerischen, vollen Beyfall erlangen.

Nichts liegt mir entfernter, als dem malerischen Reize seinen eigenthümlichen Werth abzusprechen, zu bestreiten, daß er schon für sich selbst, wie bey den Holländern der guten Schule, höchlich erfreuen könne. Allein, wie die Einführung dieses neuen Schönheitselementes jene antike Abgemessenheit, welche die Disputa in so großer Vollkommenheit darlegt, nothwendig aus der neueren Kunst verdrängen mußte, so wirkte sie auch im Einzelnen nicht durchhin günstig. Einleuchtend vermag man Uebergang und Schmelz nur durch einen flüchtigeren Zug der Hand, die breiteren Massen von Licht und Schatten nur durch erhebliche Vereinfachungen in der Eintheilung der Flächen hervorzubringen. Also konnte der Künstler dem neuen malerischen Bestreben sich nicht hingeben, ohne zugleich, wie es geschehen ist, von den schlanken, gelenkigen Gestalten zu schweren und gedrängten überzugehen; in der flüchtigeren Behandlung aber mußten unumgänglich viele Feinheiten der Absicht sich verlieren. Freylich hat Raphael selbst in seinen spätesten Arbeiten höhere Eigenschaften nie gänzlich dem malerischen Reize aufgeopfert; verglichen mit seinen Zeitgenossen, oder mit denen, die ihm nachgefolgt sind, erscheinen selbst seine flüchtigsten Arbeiten als geordnet, sorglich behandelt, voll lebendiger Anschauung, innigen Gefühles. Dessenungeachtet zeigt sich in ihnen, wenn man sie mit der Disputa, oder mit den Gemälden der Gewölbdecke desselben Zimmers zusammenstellt, eine gewisse Lässigkeit der Behandlung[1]), eine gewisse Anschwellung der Formen und Gewandmassen, welche zwar den Bildnissen und bildnißartigen Gegenständen günstig ist, doch bey anderen und höheren Aufgaben häufig die ältere Weise Raphaels ersehnen läßt. Wie man denn überhaupt an der Grenze der Uebergänge von einer Richtung zur anderen leicht zu irgend einem Aeußersten sich hinneigt, so gab Raphael eben in der Schule von Athen und im Parnaß den Gestalten, besonders aber den Gewandmassen, ungleich mehr Schwerfälligkeit, dem Vortrage aber mehr Weichlichkeit, als jemals später in seinen nachfolgenden Bildern. Freylich zeigt der Parnaß im Stiche des Marcanton viel Strenge des Styles; allein man stach dazumal nicht nach Gemälden, sondern frey nach den Handzeich-

---

[1]) Diese Bemerkung, welche man häufig den Romantikern ganz zur Last legt, ist im Gegentheil so alt, als Raphaels Werke. Vasari (ed. P. cc. p. 86.) sagt von ihm: „wenn Raphael bey seiner Manier geblieben wäre, und sie nicht hätte abändern und großartiger machen wollen, um zu zeigen, daß er eben so viel verstehe, als Michelangelo, so würde er nicht einen Theil des Namens, den er sich erworben, wieder eingebüßt haben." — Halten wir uns hier an die Sache, nicht an des Vasari Lieblingsdigression auf Raphaels Nachahmung des Michelangelo.

nungen der Künstler; und Raphaels erster Entwurf mag hier der malerischen Ausführung um einige Zeit vorangegangen seyn.

Von 1508—1511 malte Raphael in dem Zimmer della segnatura. Ist nun in der einen Hälfte dieser Malereyen jener antike Schönheitssinn vorwaltend, dessen Anwendung auf die Kunst häufig der Styl genannt wird, auch der strenge, der Styl in der Strenge des Sinnes, in der anderen hingegen der malerische Geschmack bereits in seiner Ausbildung sehr weit vorgerückt, so ereignete sich innerhalb dieser kurzen Frist jene denkwürdige Umwandlung, deren eigentliche Veranlassung noch immer streitig ist. Versuchen wir die Umstände zu ermitteln, welche sie begünstigt haben, die Persönlichkeiten, welche dabey thätig gewesen sind.

Wir suchen hier den Ursprung der neuen schönen Manier des Vasari, oder, wie Andere sagen, des malerischen Geschmackes. Vasari, dem diese Neuerung zuerst als ein kunstgeschichtliches Moment aufgefallen ist, würde uns diese Untersuchung erleichtert haben, wenn er deren Gegenstand streng vom beynahe gleichzeitig eingetretenen Uebergange zu einer methodisch-wissenschaftlichen Zeichnungsart hätte unterscheiden wollen. Allein im Gegentheil hat er beide, so ganz verschiedene Momente verschmolzen und hiedurch veranlaßt, daß man noch bis auf den heutigen Tag des Michelangelo anatomische Forschungen sammt den antiken, vorbildlichen Denkmalen in den meisten Büchern des Faches unter den Ursachen jener rein technischen Umwandlung die erste Stelle giebt. Indeß stehet die Strenge in der Zeichnung mit der Entstehung des malerischen Geschmackes (der breiten, flüssigen, harmonischen Manier) in durchaus keiner Verbindung; vielmehr scheinen diese Elemente einander gegenseitig zu widerstreben. Denn, wie längst vor gänzlicher Entwickelung des neuen malerischen Geschmackes Michelangelo, selbst Raphael, bereits ungemein große Zeichner waren, so wurden sie hingegen in der Zeichnung in dem Maaße lässiger und willkührlicher, als ihr Geschmack mehr und mehr zum Malerischen sich hinüberlenkte. In den nachfolgenden Schulen, in welchen das Malerische durchaus vorwaltet, ward aber, wie es bekannt ist, die Zeichnung ganz schrankenlos, wie, in umgekehrter Richtung, das akademische Studium im verflossenen Jahrhunderte den malerischen Geschmack bey vielen Künstlern bis auf die Wurzel ausgerottet hat. Uebrigens bin ich bereit, den anatomischen Forschungen des Michelangelo auf Raphaels Zeichnung den entschiedensten Einfluß einzuräumen. Denn unstreitig erwarb Raphael, der aus den Schulen von Perugia und Fuligno nur eben deren conventionnelle Zeichnungsart und die Gabe glücklicher Beobachtung und Nachbildung des Lebens nach Florenz brachte, erst an diesem Orte die anatomischen Kenntnisse, welche von 1505 auf 1508 ihn schon in den Stand setzten,

ganze Gemälde aus dem Geiste zu vollenden. Denn unstreitig erwarb er diese Kenntnisse, angeregt durch den Carton von Pisa und andere Jugendwerke des Michelangelo, aus deren Nachwirkung in eben jenen frey aus dem Geiste hingeworfenen älteren Gemälden Raphaels gewisse, seinem eignen Wesen fremde, Vibrationen der Gestalt allein zu erklären sind. Nicht weniger bereit bin ich, dem Mengs und Anderen einzuräumen, daß Raphael zu Rom, vielleicht schon in Florenz, mit Lust und Begeisterung antike Bildwerke sich angesehn, nutzbare Winke darin aufgefunden, Einzelnes daraus mit dem Stifte, der Feder, der Kohle sich angemerkt habe; dieses letzte jedoch mit der Einschränkung, daß für jene mechanisch emsige Nachbildung, welche in späteren Zeiten als fördersam angesehn, daher in den meisten Kunstschulen eingeführt worden, ihm selbst, wie den damaligen Künstlern überhaupt, vielleicht die Lust, gewiß die Zeit fehlte. Die (verhältnißmäßig sparsamen) Studien nach antiken Denkmalen, welche aus Raphaels Zeitalter sich erhalten haben, lehren ohne Ausnahme, daß man nur um des unmittelbaren Nutzens willen, ohne historische Strenge, solche nachzeichnete, und auf der Stelle das Nachzuzeichnende in die eben übliche Manier seiner Schule übersetzte. Seltener sind reine Formenstudien, häufiger Composition, Typus, Costüme, das eigentliche Augenmerk des Künstlers. Nach solchen Proben aber wird, wem an historischer Wahrheit mehr gelegen ist, als an der Behauptung vorgefaßter Meinungen, beurtheilen müssen, was über das Studium der Denkmale von Vasari an mehr als einer Stelle angedeutet wird[1]).

Werden nun die anatomischen Studien des Michelangelo, wie Raphaels ästhetische der antiken Denkmale, zwar als etwas für sich Vorhandenes eingeräumt, doch ausgeschlossen von den möglichen Veranlassungen der Entstehung der neuen schönen Manier, so scheint nichts übrig zu bleiben und näher zu liegen,

[1]) Die Hauptstelle im Leben des Tizian (Ed. c. P. III. p. 813.). In beiden Originalausgaben wird die, Raphael besonders angehende Stelle wörtlich wiederholt, wie folgt (Vas. ed. Torrigiani 1550. P. III. p. 648. ed. Giunti 1568. P. III. p. 73.): E con tutto che egli havesse veduto tante anticaglie e che studiasse continovamente, non aveva però per questo dato ancora alle sue figure una certa grandezza etc. — Quatremère (p. 68. u. 83.) bezieht das nachstehende absolute (auf jede Art künstlerischer Forschung sich beziehende) studiasse auf das vorangehende anticaglie. Ohne vorher zu ergänzen: le studiasse, womit übrigens Vasari, womit selbst die Crusca nicht möchte einverstanden seyn, ist seine Uebersetzung gramm. falsch. Im Gegentheil ist, auch historisch, der eigentliche Sinn dieser schön gesagten Stelle dieser: obgleich Raphael so viele antike Denkmale (mit Lust) gesehn und unaufhörlich (die Natur, sie nachbildend, sie analysirend) studirt hatte, so 2c. Q. nimmt es mit seinen hist. Belegen überhaupt viel zu leicht; hier aber täuschte ihn sein Vorurtheil für den akademischen Studienweg.

als bey den lombardischen und venezianischen Künstlern sie aufzusuchen. Diese haben bekanntlich durch malerischen Reiz besonders sich ausgezeichnet. Allein es fällt die Ausbildung ihrer malerischen Technik fast um ein Jahrzehnd später ein, als Raphaels, als Michelangelo's bewundernswertheste Leistungen derselben Art[1]). Wir werden also den Ursprung und die Entwickelung des malerischen Geschmackes in den Lebensumständen dieser letzten aufsuchen, doch vorher auch den Lionardo da Vinci berücksichtigen müssen.

Lionardo hatte die Anlagen und Neigungen eines Bildners auf die Malerey übertragen; in der allgemeineren Anordnung, in der Lage, Stellung, Ansicht der Gestalten und ihrer einzelnen Vergliederungen, war er bis zum Gesuchten gewählt und zierlich. Zudem erwarb er in der Kunst zu malen nie so viel Fertigkeit, daß er der Welt in malerischer Beziehung ein großes Beyspiel hätte aufstellen können; denn jenes berühmte Abendmahl zu Mayland war, so viel sein unsäglich elender Zustand[2]) noch erkennen läßt, bei weitem mehr ein Muster kunstvoller Anordnung, als malerischer Annehmlichkeit. Indeß leitete eben jenes Streben, auf einer Fläche dargestellte Formen zu denkbar höchster Vollendung zu erheben, den Künstler auf die ernstlichste Bemühung um Beleuchtung und Schattengebung, hiedurch früher, als andere, auf den Gebrauch breiterer Massen. Ich beziehe mich hier nicht auf das Abendmahl, wo dieser neue Vorzug vielleicht nur halbentwickelt gewesen, noch auf den Carton mit dem Reutergefechte, den Edelincks Blatt, doch nach einer entstellenden Copie, uns erhalten hat; sondern auf die Unterlage eines nicht zu Ende gekommenen Bildes der Anbetung der Könige in der Gallerie der Uffizj zu Florenz[3]). In diesem Bilde nun ist bereits eine bemerkliche Vereinfachung der Eintheilungen, sind die Köpfe und Gestalten ganzer Gruppen durch ein gemeinschaftliches Dunkel zu größeren Massen verbunden, aus denen sie nur durch matte Reflexe und gebrochene Lichter sich hervorheben. Ein solches Beispiel mußte auf seine Zeitgenossen einwirken, wofür historische Beweise vorhanden sind. Denn Fra Bartolommeo di S. Marco entnahm aus diesem Bilde die Art der Beleuchtung, zugleich die Manier, seine Tafeln braun in braun zu unterlegen, worin ihm andere Florentiner zum Nachtheil der Klarheit in den Schatten und der Haltbarkeit der Gemälde gefolgt sind. Raphael aber lebte mit diesem Maler in so innigem Verhältniß, daß man wohl annehmen darf, daß in ihren Gesprächen das Massige des Lionardo bisweilen in Anregung gekommen ist. In einer anderen Beziehung, in den anatomischen Forschungen, hatte Lionardo dem Michel-

[1]) Gaudenzio Ferrari, Benvenuto Garofalo verpflanzten die Neuerung von Rom aus in die Lombardey. — [2]) Es ward in Auftrag des Vicekönigs (Eugen) zum letzten Male restaurirt, ganz übergangen. — [3]) Scuola Toscana.

angelo vorgeleuchtet, welcher ihn bis in seine spätesten Tage verehrte, und in vielen Dingen für unerreichbar hielt[1]), was den Versuch voraussetzt.

Gab nun auch Lionardo zur Vereinfachung in der Eintheilung der Flächen, zur Vergrößerung der Massen, dem Ansehn nach den ersten Anstoß, so ward er doch, als Raphael in den Stanzen, Michelangelo in der Sixtina malte, von beiden schon in diesem einen Stücke überboten; unangesehn, daß der Begriff der neuen schönen Manier (des Malerischen) nicht auf das Massige sich beschränkt, vielmehr zugleich viele andere dem Lionardo unerreichbare Vorzüge umfaßt: den Ton, Schmelz, Uebergang und gewisse Spiele eines bis zum Muthwilligen behenden Pinsels, in welchen, sey es die Gewandtheit an sich selbst, sey es vielmehr deren Erfolg, den neueren Kunstfreund lebhaft zu ergötzen pflegt. In den meisten dieser Vorzüge hat, wenn wir dem Vasari folgen, Michelangelo in seinen Deckengemälden der sixtinischen Kappelle dem Raphael vorgeleuchtet. Ob man, oder in wiefern man dem Vasari einräumen dürfe, daß Raphael aus diesem Werke Vortheil gezogen, ist schon voralters vielfach besprochen worden[2]). Doch sind die Acten noch nicht geschlossen, und Vasari hat auch hier die Kritik seiner Angaben durch eigene Verwirrung erschwert.

Denn er gründet seine vielbesprochene Behauptung, „der Anblick der Deckengemälde in der sixtinischen Kappelle habe Raphael bestimmt, seine Manier zu vergrößern,“ auf einen erweislich falschen Thatbestand. Wie denn sein Werk überhaupt von Verwirrungen in den Zeitangaben wimmelt, so erzählte er in dessen erster Ausgabe[3]): „es sey, als Michelangelo durch die Flucht nach Florenz dem Unwillen des Pabstes sich entzogen habe, dessen halbbeendigte Arbeit in der Sixtina dem Raphael heimlich gezeigt worden, worauf dieser letzte sogleich aus dem Gesehenen für seine Kunst Vortheil gezogen.“ Die Deckengemälde der sixtinischen Kappelle können indeß, selbst nach des Vasari anderweitigen Angaben, nicht vor dem J. 1509 in Anregung gekommen seyn; die Briefe aber, welche Julius II. gelegentlich seines Unfriedens mit dem Buonaroti an die florentinische Obrigkeit schreiben ließ, fallen in das J. 1506[4]). Diese Unvereinbarkeiten mögen dem Vasari mit Schärfe gerügt worden seyn; denn in der zweyten Ausgabe seiner Künstlerleben[5]) suchte er sich aus der

[1]) Vasari, ed. P. cc., vita di Raffaello d'Urb. p. 84. Vergl. vita di Lionardo da Vinci. — In Bezug auf allgemeines Urtheil über Zeitgenossen war Vasari das Organ seines Meisters. — [2]) S. Vas. ed. Senese, T. VII. p. 78. die Anm. des römischen Herausgebers. Vergl. Lanzi sto. pitt. Scuola Rom. epoca II. Raffaello d'Urb., Pitture vaticane. — Neuerdings, besonders nach dem letzten, wiederaufgenommen von Quatremère de Quincy, l. c. p. 67. ss. — [3]) Firenze, Torrigiani, 1550. 8. P. III. p. 964. — [4]) Raccolta di lettere sulla pitt. etc. ed. Milano, 1822. 8. Vol. III. p. 472. dd. 8. Julii 1506. — [5]) Fir, Giunti, 1568. 4. P. III. p. 728.

Sache zu ziehn, indem er zuerst die richtige, oder doch wahrscheinlichere Veranlassung erzählt, welche er von Michelangelo selbst erfragt haben konnte[1]), dann aber sein altes, unhaltbares Mährchen wörtlich wiederholt und hinzusetzt: „genug, daß er auf die eine oder andere Weise mit dem Pabste sich überworfen hatte." Vasari wollte offenbar seinen früheren Irrthum nicht geradehin eingestehen, ihn nur bemänteln. Denn an mehr als einer Stelle kommt er auf seine erste Angabe zurück[2]), hat sie demnach zu keiner Zeit ganz zurückgenommen.

Auf irgend eine Weise wollte er das Substantielle aller jener Andeutungen, Raphaels Nachahmung des Michelangelo, behaupten. Denn, ohne alle Berücksichtigung früherer und ganz entgegengesetzter Versionen, erzählt er an einer anderen Stelle: „nachdem die Decke der Sixtina zur Hälfte beendigt war, wollte der Pabst, daß sie aufgedeckt werde. Ganz Rom eilte herbey und der Pabst hatte nicht einmal die Geduld, den Staub, welchen das Abwerfen der Gerüste erregt hatte, sinken zu lassen, bey welcher Gelegenheit auch Raphael von Urbino sie sah und gleich darauf seine Manier veränderte und, um sich zu zeigen, die Sibyllen in la Pace malte. Bramante aber versuchte, dem Raphael die andere Hälfte der Sixtina zuzuwenden[3])."

Dieser neuen Version läßt die Wahrscheinlichkeit nicht sich absprechen; denn Raphael kann dem Anblicke eines so merkwürdigen Werkes nicht sich entzogen haben, dem Eindruck desselben nicht ausgewichen seyn. Doch ist darin noch immer eine höchst mißliche Allgemeinheit. Denn, ohne ausgemacht zu haben,

[1]) „Wegen verweigerten freyen Zutrittes zum Pabste sey der Künstler unwillig geworden und habe, dem verletzten Selbstgefühle nachgebend, eilig nach Florenz sich zurückgezogen." Dieses stimmt auch besser mit dem Ausdrucke der Briefe des Pabstes: Michael Angelus sculptor, qui a nobis leviter et inconsulte discessit, zu der Versöhnungsscene bey Vasari (vita di Michel Agnuolo, ed. P. cc. p. 729.). In beiden erscheint der Künstler als der Beleidigte, Schmollende; hingegen wäre er nach jener anderen Erzählung des Vasari vielmehr selbst der Beleidiger, indem er, wie es lautet, den Pabst in der Sixtina durch einen herabgeworfenen Balken erschreckt und um Weniges sogar erschlagen hätte. — [2]) Vas. ed. P. cc. p. 731. „Per la qual cosa nacque il disordine, come s'é ragionato, che s'hebbe a partire di Roma non volendo mostrarla al Papa (die Malerey der Sixtina); und p. 73. (vita di Raff.). Avvenne adunque in questo tempo, che Michelangelo fece al Papa nella cappella quel romore e paura, di che parleremo nella vita sua." Roscoe (life of Leo X. Ed. III. p. 245.) versichert, diese letzte Stelle sey mit anderen eben dahinaus zielenden dess. Lebens nur aus Versehen stehen geblieben, hingegen im Leben des Michelangelo die falsche Angabe ganz ausgemerzt und zurückgenommen worden, was falsch ist. Offenbar hat Roscoe den Vasari nicht selbst nachgelesen, auf Lanzi sich verlassen. — Vasari ist durchaus kein ehrlicher Historiker; was seinen Werth begründet, ist der Umfang seiner Kunde und der Umstand, daß er der größten modernen Kunstepoche Zeitgenosse war. — [3]) Vas. ed. P. cc. p. 731. s.

wann Raphael zuerst jene Arbeit in der Sixtina gesehen, und in welchen bestimmten Einzelnheiten er dieselbe nachgeahmt habe, dürften wir der Gefahr, etwas ganz Falsches zu meinen und zu behaupten, gar nicht ausweichen können.

Die Versöhnung Julius II. mit dem Buonarota kann frühestens gegen Ablauf des Jahres 1506 stattgefunden haben, da nicht früher Bologna in den Besitz des Pabstes gelangt ist. Wendete nun der Künstler, nach der Angabe des Vasari, darauf sechzehn Monate zu Bologna auf die colossale Statue des Pabstes, so konnte er, unumgängliche Geschäftszögerungen und eigene Angelegenheiten hinzugenommen, nicht wohl vor dem Jahre 1509 nach Rom zurückgekehrt seyn. Unternahm er nun unverzüglich die malerische Verzierung der Decke der sixtinischen Kappelle? Wir wissen davon durchaus nichts Bestimmtes und Sicheres. Indeß versetzte Vasari die Beendigung dieses Werkes unstreitig in das letzte oder vorletzte Jahr der Regierung Julius II.[1]). Gab er nun ferner der malerischen Ausführung im Ganzen zwanzig Monate, so muß, wenn es mit der letzten Angabe seine Richtigkeit hat, diese Arbeit in die Jahre 1511 bis 1513 einfallen.

Diese Bestimmung trifft auch mit den Beispielen überein, durch welche Vasari die Einwirkung der Sixtina auf Raphaels malerische Entwickelung überzeugender zu machen sucht: den Sibyllen der Kirche la Pace, dem Isaïas der Kirche S. Agostino[2]). Denn schwerlich wurden diese Werke, deren Zeit ungewiß, schon unter Julius II. gemalt, da sie mit den Stanzen wenig Uebereinstimmung zeigen, da es auch nicht wahrscheinlich ist, daß Julius II. gestattet haben würde, die Arbeit in den Zimmern des Vaticans durch andere, umfassende Werke zu unterbrechen. Der Isaïas möchte freylich, wegen technischer Verwandtschaft zum Heliodor, gleich nach diesem unter dem Regierungswechsel gemalt seyn, welcher den Künstlern einige Muße gewähren mußte. Indeß ist diese Figur in dem Maaße Raphaels flachste Production, daß man stets geneigt seyn wird, sie für eine seiner spätesten Arbeiten zu halten. Ueberhaupt scheint der Versuch, mit dem Michelangelo in die Schranken zu treten, erst in die

---

[1]) Id. ib. p. 737. — „Dove che finita la cappella (Sistina) ed innanzi che venisse quel Papa a morte, ordinò S. S. se morisse, al Cardinale etc. che facesse finire la sua sepoltura — al che fare di nuovo si messe Michelangelo — Di che egli alla sepoltura ritornato — volse la fortuna invidiosa, che di tal memoria non si lasciasse quel fine — perche successe in quel tempo la morte di Papa Giulio etc." — Wir sehn hieraus, daß Vasari von der Beendigung der sixtinischen Kappelle bis zum Tode Julius II. (1513) nichts anzuführen wußte, als einige Vorbereitungen zur Fortsetzung des früher begonnenen Grabmals dess. Pabstes. Da Michelangelo die erste Ausgabe der Lebensbeschreibung des Vasari noch erlebt hat, so dürfen wir annehmen, daß Vasari in diesem Leben aus der ersten Quelle geschöpft. — [2]) Vas. ed. P. cc. p. 73. 86. und 731.

letzten Lebensjahre Raphaels einzufallen. Denn ein drittes Beyspiel des Vasari, die nackten Figuren im Burgbrande[1]), fällt unbestritten in so späte Zeit.

Unter diesen Umständen kommen die Anachronismen des Vasari, deren Ausgleichung uns oben beschäftigt hat, genau genommen gar nicht in Erwägung. Nur so viel wollte und konnte er behaupten: Raphael habe des Michelangelo großartige und massige Behandlung irgend ein Mal (der Zeitpunkt kümmerte ihn hier so wenig, als an anderen Stellen) voll Bewunderung sich angesehen, und versucht, in dieser Beziehung seinen Nebenbuhler einzuholen. Mit gehöriger Einschränkung seiner Uebertreibungen[2]), werden wir ihm hierin beypflichten, sogar seine eigenen Beyspiele noch vermehren dürfen, indem wir darauf hinweisen, daß Raphael des Buonarota unübertreffliche Auffassung des erzväterlichen Wesens als vorbildlich, typisch, angesehn und bey verwandten Aufgaben (in den Logen, an der Decke der zweyten Stanza) ihr sich angeschlossen habe. Allein es ist an dieser Stelle unsere ausschließliche Aufgabe, zu finden, ob, und in wiefern Michelangelo, oder im Gegentheil Raphael, die Entstehung und Ausbildung der schönen neuen Manier thätiger gefördert habe.

Wer nun von beiden wird dem anderen in der Auffindung eines rein malerischen Princips vorangegangen seyn? Der Bildner, welcher nur als Dilettant die einzige Manier a tempera getrieben? oder vielmehr der Maler von Zunft und Gewerb? — Wir besitzen einige malerische Versuche des Michelangelo, welche in die Jahre 1500 bis 1506 fallen: das Rund a tempera in der florentinischen Gallerie (1503); das (wohl ältere) schönere, halbbeendigte Ge-

---

[1]) Vas. ib. p. 86. — „E se Raffaello si fusse in questa maniera fermato, ne avesse cercato di aggrandirla e variarla, per mostrare ch' egli intendeva gli ignudi così bene come Michelangelo, non si etc. — perciochè gli ignudi, che fece nella camera di Torre Borgia, dove é l'incendio di Borgo nuovo, ancora che sieno buoni, non sono del tutto eccellenti." — Seinem Wesen nach konnte dieser Wettstreit methodischer Virtuosität erst bey abnehmender Fruchtbarkeit, eintretender Reflexion, Raum finden. — [2]) Man hat eben in dieser Frage den Vasari der Partheylichkeit beschuldigt, Andere haben ihn davon frey sprechen wollen; beides mit einigem Grunde. Als einer der feinsten, vielseitigsten Kenner aller Zeiten, liebte Vasari unstreitig die Bilder des Raphael mehr, als jene seines Meisters; die einen beschreibt er auf das anschaulichste, die anderen überhäuft er mit allgemeinen, leeren Lobsprüchen. Als Methodiker, als Theoretiker, verachtete er aber den Raphael, begegnete ihm mit einem, besonders in seinem Munde lächerlichen Ueberlegenheitsgefühle (S. vita di Raff. besonders p. 86., doch auch sonst), erhob er hingegen den Michelangelo zum höchsten und allgemeinen Vorbilde. Vita di M.A. ed. P. cc. p. 736. „O veramente felice età nostra, o beati artefici, che ben così vi dovete chiamare, da che nel tempo vostro havete potuto al fonte di tanta chiarezza rischiarare le tenebrose lucide gli occhj" und so fort in ähnlichen Hyperbeln.

mälde a tempera, sonst im Besitze der Madame Day zu Rom, jetzt in England; den Carton einer Madonna, Vorbereitung zu einem Gemälde, beym Cavaliere Buonaroti zu Florenz; das Blatt des Marcanton, ein anderes vom Veneziano, nach Theilen des untergegangenen Carton von Pisa. Diese Arbeiten gehören indeß, was die Malerey angeht, sämmtlich dem strengen Style. Hingegen verräth sich das Hereinbrechen des malerischen Geschmackes bereits in Raphaels Glorie von 1505, in dessen flüchtigeren, vor seiner Versetzung nach Rom entworfenen, oder ganz beendigten Gemälden, besonders in der camera della segnatura, welche der sixtinischen Kappelle vorangeht; während in dieser nicht der Spiegel des Gewölbes (nothwendig, was Vasari die ältere, zuerst vollendete und vorläufig aufgedeckte Hälfte des Werkes nennt), sondern erst die colossalen Figuren der Hohlkehle in malerischer Beziehung ganz entwickelt sind. Die Zeitfolge dieser Thatsachen zwingt uns, gegen den Ausspruch des Vasari, Raphael als den eigentlichen Erfinder des malerischen Geschmackes anzusehen. Wenn darauf Michelangelo in der Vereinfachung der Massen gegen das Ende seines Werkes das Aeußerste erreichte, also in diesem einzelnen Stücke auch den Raphael überbot, so leistete dieser hingegen in der Harmonie, in den Uebergängen, in einer geistig behenden Pinselführung, was dem Buonarota stets unerreichbar blieb. Uebrigens mußte der Wetteifer zweyer gleich außerordentlichen Geister die Ausbildung der neuen schönen Manier nothwendig beschleunigen, vielleicht auch bewirken, daß sie nicht lange bey dem Vortrefflichen stehen blieb, das Ziel unmittelbar, nachdem es erreicht war, schon überschritt. Auch war unstreitig der mächtigste Hebel einer Manier, welche darauf berechnet war, theils die Arbeit zu beschleunigen, theils die Gesammtwirkung zu verstärken, das Ungestüm der Wünsche eines noch jugendlich heftigen, aber alternden Fürsten, vereint mit der materiellen Ausdehnung der Unternehmungen, welche Julius II., seines herannahenden Todes doch wohl nicht durchaus uneingedenk, in möglichst abgekürzter Zeit beendet sehen wollte[1]).

Uebrigens drängt hier nichts, der Zeit vorgreifend, zu entscheiden, ob, was man den strengen Styl nennt, oder vielmehr diese neue, malerische Manier, an sich selbst die beste Weise sey, Kunstwerke vor den Sinn zu stellen, da Raphael in beiden Formen dargelegt hat, was sein Bestes ist: Fülle und Tiefe des

---

[1]) Vasari vita di Michelagnuolo. — Era Papa Giulio molto desideroso di vedere le imprese che faceva — und an einer andern Stelle: dimandandogli il Papa importunamente, quando egli finirebbe — rispose il Papa: che satisfacciate a noi nella voglia, che haviamo di farla presto (die Kappelle). Diese und ähnliche Aeußerungen des Pabstes, welche viel Physiognomie haben, mochte Vasari aus dem Munde des Michelangelo überliefern.

Geistes, Reinheit und Innigkeit des Gemüthes. Indeß zeigen seine Werke, da in ihm nichts jemals zur leeren Gewöhnung ausgeschlagen ist, durchhin den Charakter der Lebensstufe, welcher sie angehören. Mit dem Jünglingsalter ver- verließ er das Gebiet des heiter Naiven und schwärmerisch Schmerzlichen. Madonnen, heilige Familien, Bilder des leidenden, sich hingebenden Erlösers, Gegenstände, in welchen er bis dahin sich unübertrefflich gezeigt hatte, mußten, im vorgerückteren Alter, ihm nicht mehr so ganz dieselbe Theilnahme abgewinnen. Hingegen zeigte er bey Lösung der Aufgaben, welche seine neue Stellung nunmehr herbeyführte, männliche Reife des Geistes. Durch Glück, oder Bestimmung, begegnete er auf jeglicher Stufe seiner Künstlerlaufbahn Anforderungen, denen er gerade ganz gewachsen war. Am Fuße des heiligen Hügels von Asisi war er ganz so schwärmerisch, als Niccolo Alunno, als Pietro in seinen besseren Tagen, unter den guten Bürgern des gewerbfleißigen Florenz, naiv, häuslich, verständig, am Hofe der Fürsten des Geistes, Julius II., Leo X., energisch, umfassend.

Raphael gelangte nach Rom, als die hierarchische Größe, dem Wendepuncte schon nahe, ihren höchsten Gipfel erreicht hatte. Nie hatte sie ein weiteres Landgebiet, mehr kriegerische Macht besessen; ihr geistiger Einfluß ward kaum bestritten. Nun dämmerte eben damals, wohl durch Einwirkung des Cardinal Giovanni de' Medici, der Gedanke auf: das hierarchische Rom solle, müsse aller Geistesentwickelung gemeinsamer Mittelpunct seyn. Durch eine sinnreiche, mit allen Reizen der Malerkunst geschmückte Vergegenwärtigung dieses schönen Traumes eröffnete Raphael in den vaticanischen Stanzen seine römische Laufbahn.

Diese Zimmer werden durch Kreuzgewölbe, welche sie überspannen, jedes in vier gleiche Theile gesondert. Die camera della segnatura war, als Raphael darin seine Arbeit begann, bereits durch gemalte Gesimse abgetheilt. Diese bey- behaltend, erfüllte der Künstler oberhalb in jedem Viertheil des Gewölbes eines der vorgefundenen größeren Runde durch eine weibliche Figur, welche der ganzen Abtheilung gleichsam zum Titel dient[1]).

Beginnen wir mit der Theologie, einer, gleich den übrigen, von Genien umgebenen, würdevollen Gestalt. Auf diese folgt unterhalb im Zwickel desselben Gewölbtheiles ein kleiner gehaltenes Bild, worin der Sündenfall, das negative Princip der christlichen Glaubensansicht. Diesen einleitenden, vorandeutenden

[1]) Die Stanzen sind oft beschrieben, in Kupfer gestochen, besehen worden. — Bellori, Descrizione delle immaggini dipinte da Raff. d'Urb. nelle camere del palazzo Ap. Vat. Roma 1659. Die größeren Bilder gestochen von Aquila, von Volpato; die Runde der Decke von Morghen; die Nebenbilder und die Decke des zweyten Zimmers in Umrissen von Francesco Giangiacomo, Rom 1809. Einiges noch von Santi Bartoli.

Bildern entspricht, in der weiten Halbrundung der anstoßenden Wand, das Geheimniß der Sühne: die Hostie auf einem erhöheten Altare ausgestellt, von den Kirchenlehrern älterer und neuer Zeit umgeben; in den himmlischen Räumen Christus von Engeln umschwebt, deren Schönheit mehr als irdisch ist, umgeben von den Evangelisten, Erzvätern, ersten Blutzeugen der Kirche; alle in regelmäßiger, doch mit ungemeiner Feinheit sanft abgeänderter Anordnung. Wunderbar geistig ist die Gestalt des Heilands, in den Vätern und Heiligen eine Güte und Milde des Charakters, welche kein anderer Künstler jemals erreicht hat. Man nennt dieses Bild, nach einer Andeutung des Vasari[1]), die Disputa.

In der folgenden Abtheilung die Wissenschaft und practische Aufrechterhaltung des Rechtes. Die allegorische Figur erfüllt, wie dort, das größere Rund; darauf im Zwickel das Urtheil Salomons, und in dem Halbrunde über dem Fenster drey allegorische Figuren, die Tugenden, ohne welche die Rechtswissenschaft für die Menschheit ohne Nutzen bleibt, wohl selbst ihr verderblich wird. Den ausfallenden Raum zu beiden Seiten des Fensters erfüllen zwey Handlungen, des römischen, des canonischen Rechts Sicherung durch Justinian, durch Gregor IX.

In der dritten Abtheilung zuerst die Philosophie, dann keine symbolische Handlung, sondern eine zweyte Allegorie, die Astronomie, oder Astrologie. Das weite Halbrund der anstoßenden Wand enthält, was man gemeinhin die Schule von Athen nennt. Wer zu diesem berühmten Werke den allgemeinen Gedanken dem Künstler angedeutet hat, wollte offenbar die Philosophie theils als Kunst, die Wahrheit zu erfassen und zu behaupten, theils auch als Inbegriff menschlichen Wissens ausgedrückt sehn.

Die Poesie beschließt den Cyclus. Die weibliche, einer Muse ähnliche Figur der Allegorie erscheint Vielen als die schönste Gestalt, welche die neuere Kunst im Einzelnen hervorgebracht. In dem Zwickel desselben Gewölbtheiles der Sieg des Edlen über das Gemeine, die Strafe des Marsyas. Im Halbrunde über dem Fenster der Parnaß, in welchem neben den alten Dichtern auch neuere ihre Stelle gefunden. In dem noch übrigen Raum dieser Wand die zierlichsten Gesimsbilder, voll anmuthiger Beziehungen auf Dinge der Poesie.

Verschiedentlich hat man über den allgemeinen Gedanken dieses allegorischen Cyclus mit Raphael gehadert, den Künstler, nicht allein für die Lösung, nein auch für die Aufgabe an sich selbst zur Verantwortung gezogen. Vielleicht übersah man, daß die Aufgabe damals (wie sich's gehört) noch immer von denen ausging, welche die Gemälde begehrten und belohnten; unter allen Umständen aber verkümmert man sich ganz unnöthig den schönsten Genuß, indem

[1]) Vas. vita di Raff. d'Urb. — „e sopra l'ostia, che é sull' altare, disputano." Indeß liegt dies nicht in dem Sinne der Aufgabe.

man Angesichts des Vortrefflichen mit den Ansichten rechtet, in welchen dasselbe einen Stützpunct gefunden hat. Künstlerisch angesehn, möchte indeß die früheste der vaticanischen Stanzen dem Tadel unterliegen, daß sie durch ihre Fülle blende. Denn mit welchen Vorsätzen wir eintreten mögen, so wird doch bey diesem Reichthum schöner und anziehender Gemälde nicht leicht die Muße gewonnen, mit dessen untergeordneten Bildern sich zu beschäftigen, aus vielen Hunderten ein neues, bis dahin unbeachtetes Antlitz hervorzuheben. Die erdrückende Wirkung dieser Gestaltenfülle scheint Raphael aufgefallen zu seyn. Denn er vereinfachte in seinen späteren Wandgemälden die Eintheilungen, und gab im Fortgang der Zeit mehr und mehr der Ansicht Raum, bey Mauergemälden das Architectonische durchgehend vorwalten zu lassen.

Noch unter Julius II. vollendete er in dem Zimmer, welches auf jene erste Stanza folgt, die Verzierung der Decke und, an den Wänden, zwey große halbrunde Gemälde; die übrigen fallen schon in die Regierung Leo X. In den Gemälden der Decke ist, durch eine fehlerhafte Mischung des Kalkbewurfes, die Farbe erloschen; dessenungeachtet sind sie in verschiedener Hinsicht bemerkenswerth. Einmal versuchte Raphael an dieser Stelle zuerst, durch einen breiten, leicht verzierten Rand und durch Andeutungen der Spannung, auch durch eine flachere Behandlung der Bilder, diesen das Ansehn von gewirkten Teppichen zu geben, was bezeugt, daß er schon damals darauf bedacht gewesen, der schweren, drückenden Wirkung jener ersten Gewölbdecke auszuweichen. Ferner wiederholte Raphael in einer dieser scheinbaren Tapeten, dem Opfer Isaac, noch einmal jenen wunderlich verkürzt vom Himmel herabwirbelnden Engel, dessen wir uns aus früheren Erwähnungen erinnern[1]). Endlich ist auch dieses bemerkenswerth, daß hier bereits jenes eigenthümliche Princip der Anordnung hervortritt, welches den bekannten Arazzi Raphaels so viel Bewunderung und Beyfall erworben hat. Die freylich ganz verblichenen Gemälde setzen dieses Princip nicht so deutlich ins Licht, als das vortrefflichste Blatt des Marcantonio nach dem Entwurfe zu einem dieser Bilder, der Verheißung der Nachkommenschaft[2]).

Die Nachtheile jenes technischen Probestückes, oder Versehns, welches nicht allein diesen Deckengemälden, sondern auch in dem vorangehenden Zimmer den beiden Nebenbildern an der Wand der Jurisprudenz alle kräftige und dunklere Tinten entzogen hat, mag sogleich an den Tag gekommen seyn, da in den folgenden Gemälden, der Messe von Bolsena, dem Heliodor, die Färbung vor-

---

[1]) Lunette in S. Severo, Kruzifix Fesch, Madonna di Pescia. — [2]) In der ehemals von Birkenstock, jetzt dem Herrn Sen. Brentano zu Frankfurt a. M. gehörenden Sammlung von Marcanton's Kupferstichen befindet sich ein besonders saftiger Abdruck, den der Künstler selbst könnte besorgt haben.

trefflich sich erhalten hat, wenn man einige Figuren ausnimmt, welche, eines besonderen Beyfalls sich erfreuend, seit längerer Zeit alljährlich unzählige Male chalkirt werden, daher, welche Vorsicht man anwenden möge, allmählig erlöschen müssen, nach dem Grundsatze: daß viele Tropfen am Ende den härtesten Stein aushöhlen.

Die eine Hälfte der Darstellung des Wunders von Bolsena füllen, in zwey Gruppen, die wundervollsten Bildnisse; die obere Gruppe, Julius II., einige Cardinäle und geistliche Hofleute, jener voll Kühnheit und Trotz, diese geschmeidig und fein, bildet zu der deutschen Mächtigkeit und bieder starrsinnigen Einfalt der Schweizerwachen einen im eigentlichsten Sinne historischen Gegensatz. Priesterherrschaft und Schweizerfußvolk waren zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts die beiden Hebel der europäischen Staatenverhältnisse. Ich bezweifle, ob sie irgendwo in den Schriftstellern so anschaulich, so objectiv sich darstellen, als eben hier. Allein auch in kunsthistorischer Beziehung hat dieses Gemälde eine große Merkwürdigkeit. Denn, was man in Tizians, was in den Arbeiten seiner ausgezeichnetsten Schul- und Zeitgenossen vornehmlich bewundert, die überzeugende Kraft und Wärme ihres Localtons, die zarte, sich unterordnende Andeutung der Uebergänge, Halbtöne, Farbenspielungen, sammt dem saftigen, energischen Vortrage, alle diese Vorzüge finden sich in diesem, auch als a fresco Gemälde unvergleichbaren, Bilde bereits in unübertroffener Vollkommenheit. Um Vieles später war Tizian noch immer in dem glatten, buntleuchtenden Schmelze der älteren Manier seiner Schule befangen, auch in der Malerey a fresco, als er in einer Brüderschaftskappelle am Platze des heil. Anton zu Padua verschiedene Bilder malte, seine Arbeit, gegen die Messe von Bolsena gehalten, höchst schülerhaft. Er selbst freylich kam zu spät nach Rom, als daß man annehmen könnte, er verdanke der unmittelbaren Anschauung dieses Werkes die Anregung oder Entwickelung ihm eigenthümlicher Absichten. Indeß scheint Giorgione, wenn das Urtheil Salomons in der Gallerie des Grafen Mareschalchi zu Bologna seine Arbeit ist, wie man sagt, und ich für möglich halte, Rom früh besucht zu haben, was die Vermuthung, daß er von dort aus die neue Manier nach Venedig gebracht, wenn auch nicht begründet, doch zuläßt. Unter allen Umständen war Rom seit des Michelangelo, seit Raphaels Ankunft in dem Maaße der Mittelpunct damaliger Kunstbestrebungen, daß nichts unwahrscheinlicher seyn dürfte, als zu Venedig eine gänzliche Unkunde dessen anzunehmen, was in Rom geschehen war und noch täglich geschah. Genug also, daß die Messe von Bolsena um sieben bis zehn Jahre der vollen technischen Entwickelung der venezianischen Schule vorangeht.

In gleichem Sinne, doch schon um etwas lässiger, hat Raphael die Bildnißgruppe in dem anstoßenden Halbrunde des Heliodor behandelt. Sie prangt

noch immer in aller Kraft und Frische ihrer ursprünglichen Färbung, während die erschreckten Weiber in dem Volkshaufen des Mittelgrundes unter den Händen ihrer Bewunderer allmählich erblichen sind. Mehr hat man das Volk in der Messe von Bolsena geschont, obwohl die weiblichen Formen, da sie ebenfalls leicht und obenhin behandelt sind, auch hier dem kunstbeflissenen Reisenden als eine leichte Beute sich darbieten, also zum Nachzeichnen auffordern mußten. Mit Recht bewunderte schon Vasari in dem überraschten Meßpriester die Vieldeutigkeit des Ausdrucks, ergötzte andere die südliche Lebhaftigkeit der Aufwallung in den Figuren, welche den wunderbaren Vorgang aus der Nähe wahrnehmen.

Es scheint hier an seiner Stelle, eines Entwurfes zum Heliodor zu erwähnen, welcher zu Berlin in der, auch sonst sehr beachtenswerthen, Sammlung von Handzeichnungen des Geheimenrathes von Savigny enthalten ist, da Solcher auf die Technik der Vorarbeiten zu malerischen Ausführungen im Sinne der neuen schönen Manier einiges Licht wirft. In dieser Handzeichnung sind die Federumrisse nur in den architectonischen Theilen ächt, oder doch in Raphaels Auftrag und nach seiner Angabe von irgend einem seiner Gehülfen am Lineale und mit dem Cirkel ausgezogen, hingegen in den Figuren durchhin von einer späten und ungelehrten Hand hineingetragen, wie es sich theils schon aus dem verschiedenen Tone und Alter der Tinte, besonders aber aus der Beschaffenheit der Federzüge, leicht ergiebt. Also wird nur, was hier mit dem vollen Wasserpinsel in Sepia schnell, doch besonnen, hingeworfen ist, mit Sicherheit für Raphaels eigene Hand zu nehmen seyn. Dieses aber beschränkt sich auf eine einzige Tuschlage, welche, höchst geistvoll längs der Schattenseite der Figuren und Gruppen hingeworfen, keinen anderen ächten Umriß zeigt, als den aus der Schattengrenze von selbst sich ergebenden. An der Lichtseite verfließen diese Figuren in das helle Feld des Grundes.

Bey diesem Entwurfe war die Absicht des Künstlers, die vorwaltenden Schattenmassen festzustellen. Für die Ausbildung der einzelnen Figuren ward anderweitig gesorgt. Hier fehlt noch die Gruppe mit dem Pabste; auch die Figuren im Grunde des Tempels sind noch nicht angedeutet, weil sie, ins Halbdunkel gestellt, bey dieser einfachsten, allgemeinsten Sonderung des Lichtes vom Dunkelen nicht in Erwägung kamen.

Unter Julius II. ist in den Stanzen, wie überhaupt, nichts weiter gemalt, so vielleicht nicht einmal der Heliodor ganz beendigt worden; wenden wir uns daher zu den übrigen Werken, welche Raphael von seiner Ankunft zu Rom bis zum Jahre 1513 könnte unternommen und beendigt haben.

Wie denn Vasari überhaupt die Zeitfolge wenig beachtet, vom Einen auf das Andere kommt, naiv und geschwätzig hinschreibt, was ihm jedesmal bey-

fällt, so erwähnt er auch der Sibyllen in der Kirche la Pace, des Isaïas, selbst der Galathea in der farnesischen Villa, unmittelbar nachdem er Raphaels Nachahmung des Buonarota durch alte Malergeschichtchen motivirt hat, deren Unwahrheit erweislich ist, deren Unsicherheit der Erzähler selbst eingesteht. Vasari suchte seine, historisch so schlecht begründete, Behauptung kennerisch durch ein schlagendes Beyspiel zu unterstützen; und wahrlich, wenn an irgend einer Stelle, so verräth sich in jenen Sibyllen, vornehmlich doch in dem Propheten, eine gewisse, freylich höchst bedingte Nachahmung des Michelangelo. Indeß erzeigt man dem Vasari eine ganz unverdiente Ehre, wenn man, ungeachtet der sie begleitenden Verwirrung der Data, aus dieser Andeutung folgern will[1]), er habe ausdrücken wollen: jene Sibyllen, der Prophet, selbst die Galathea, gehören in die Zeit Julius II. Im Gegentheil zeigt eben die Galathea, da sie erweislich nicht früher als unter Leo X.[2]) entstanden ist, daß Vasari an jener Stelle seines Werkes nichts weniger habe andeuten wollen, als eine gewisse chronologische Folge. Der einzige vorhandene Grund, die Sibyllen den Stanzen der Zeit nach gleichzustellen, wird demnach, als unhaltbar erwiesen, anderen Probabilitäten Raum geben müssen.

So unwahrscheinlich es ist, daß Julius II., welcher der Beendigung seiner Unternehmungen ungeduldig entgegensah, sollte zugelassen haben, die Arbeit in den vaticanischen Stanzen durch andere, ihm ferner gelegene Unternehmungen derselben Gattung zu unterbrechen, so gewiß ist es, daß Raphael unter seiner Regierung verschiedene Staffeleygemälde beendigt hat. Sein Gönner konnte weder fordern, daß er die Oelmalerey durchaus vernachlässige, noch selbst seinen häuslichen Fleiß controlliren. Indeß sind die Oelgemälde, welche mit Sicherheit in diese Epoche Raphaels versetzt werden können, nicht zahlreich.

Vasari erzählt von einem Bildniß Julius II., welches so lebendig, so überzeugend gegenwärtig sey, daß es Furcht errege. Zu seiner Zeit, aber auch noch späterhin, befand es sich in der Sacristey der Kirche S. Maria del Popolo zu Rom; doch um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts wußte Bottari nicht mehr anzugeben, wohin es gerathen sey. Man glaubt, es in Florenz zu besitzen.

---

[1]) Quatremère de Q. p. 86. s. in der Anm. „Selon Vasari, et d'après l'ordre dans lequel il fait mention des ouvrages de Raphaël, ordre que nous tâchons de suivre aussi, parcequ'il indique celui dans lequel ils furent exécutés. — Vielleicht hat Hr. Q. den Vasari überhaupt nicht gelesen, sicher nicht studirt. Und doch verdient er, bedarf er, studirt zu werden, da er die beiden entgegengesetzten Eigenschaften vereinigt, die Hauptquelle, aber auch eine sehr trübe Quelle, der neueren Kunsthistorie zu seyn. — [2]) S. Lett. sulla pitt. Ed. Milano, T. I. p. 114. — Bembo, Lettere, lib. 9. lett. 13.

Das Bild Julius II. in der Tribune der Gallerie der Uffizj ist allerdings ein schönes und altes; demungeachtet wird dessen Originalität seit kurzem von einigen, vielleicht zu genauen Kennern in Zweifel gezogen. In der Gallerie Pitti derselben Stadt giebt es zwey Copieen desselben Bildes, deren eine für geistreicher gelten darf, als jene der Tribune, übrigens einen späteren Pinsel verräth; eine dritte ist im Hause Corsini zu finden. Gewiß entspricht das Bild in der Tribune der Charakteristik des Vasari nicht sonderlich; der Ausdruck ist nicht gebieterisch, noch Furcht erregend, entspricht vielmehr der grämelnden Kraftlosigkeit des Alters. Vergleichen wir dieses Bildniß mit denen der Messe von Bolsena und des Heliodor, so erscheint uns weder der Gegenstand, noch der Künstler, ganz derselbe. Sehen wir endlich auf die Behandlung und den Auftrag der Farbe so scheint allerdings, da Manches, z. B. das weiße Untergewand, kein richtiges Verständniß der Motive darlegt, vielmehr ängstlich, stumpf, anschauungslos gemalt ist, jener Zweifel, über welchen ich mich selbst noch unentschieden bekenne, mehr und mehr Bestand zu gewinnen. Ihn zu lösen, möchte eine ausgezeichnete, vielleicht von Sebastian del Piombo herrührende Copie behülflich seyn können, welche aus der Sammlung Giustiniani in die öffentliche Gallerie zu Berlin gelangt ist. Ohne diesem Bilde vor den florentinischen einen höheren Kunstwerth einzuräumen, befürchte ich doch, daß es in Allem, was dem mechanischen Copistenfleiße erreichbar ist, dem Originale näher stehe, als jene.

In diese Zeit fällt denn auch nothwendig das berühmte Bildniß Raphaels, sonst zu Florenz im Hause Altoviti, jetzt in der Gallerie Sr. Maj. des Königs von Bayern. Auch über dieses Gemälde sind die Kenner unter sich uneinverstanden. Einige halten es zwar für Raphaels Bildniß, wollen jedoch in der Arbeit die Hand des Giulio Romano erkennen; Andere halten das Bild zwar für eines der schönsten Oelgemälde Raphaels, doch nicht für dessen eigenes Bildniß. Mit beiden kann ich nur zur Hälfte übereinstimmen.

Die erste dieser Meinungen stützt sich auf die Wahrnehmung einer gewissen Verwandtschaft im Colorit mit der Altartafel des Giulio Romano in der Kirche all' anima. Indeß hat Niemand bisher beide Gemälde nebeneinandergestellt, sie auf der Stelle mit einander verglichen. Auch sind sie in der That kaum vergleichbar, indem das eine, wie man sagt, ein idealisches Bild, in den Tinten viel Allgemeinheit, wenig Uebergänge zeigt, das andere, ein sehr genaues Bildniß, die mannichfaltigsten Abstufungen des Localtons. Allein, wäre nun auch die Färbung ganz übereinstimmend, so möchte ein solches raphaelisiren der früheren Bilder des Giulio (besonders der Steinigung des Stephanus in einer Kirche zu Genua) uns doch nicht wohl bestimmen können, die eine oder die andere, oder alle späteren Arbeiten Raphaels, dem Giulio beyzumessen. Denn

offenbar unterscheidet sich der Schüler von seinem Meister nicht durch solches, worin er mit ihm übereinstimmt (was er von ihm angenommen hat), sondern durch sein Eigenthümliches. Es wird demnach nur das Hervortreten eines solchen Eigenthümlichen zu der Entscheidung bestimmen können, daß irgend ein Werk Raphaels des Giulio Hand verrathe. Wird man aber behaupten wollen, daß in dem Bildniß des Hauses Altoviti irgend etwas sich zeige, was mit der Eigenthümlichkeit des Giulio, wie sie lange nach Raphaels Tode, nach allmähligem Erlöschen der Eindrücke des Meisters auf den Schüler, sich gebildet hat, auf einige Weise übereinstimme? gewiß nicht. Zudem verweiset das Costüm, welches mit jenem der Bildnißfiguren im Heliodor zusammenfällt, ferner das Lebensalter des dargestellten jungen Mannes, von dem wir annehmen, es sey Raphael selbst, in die Jahre 1511 bis 1513; aus so früher Zeit aber ist über die Lebensumstände und die künstlerische Bildungsstufe des Giulio durchaus nichts bekannt. Unter solchen Umständen werden wir sicherer gehn, uns dem Vasari anzuschließen, nach dessen Zeugniß das fragliche Bild nun schon seit Jahrhunderten für Raphaels Arbeit gegolten hat. So leichtsinnig dieser Schriftsteller rein historische Dinge behandelt, so selten irrt sein Kennergefühl, unangesehen, daß er von dem Besitzer des Bildes, dem Bindo Altoviti, welcher die erste Ausgabe der Künstlerbiographieen noch erlebte, die näheren Umstände, oder wenigstens doch vernommen haben konnte, aus welcher Hand und unter welchem Namen es ihm zugekommen sey.

Die andere Meinung: das Gemälde sey nicht des Raphael eigenes, sondern des Bindo Altoviti Bildniß, ward schon gelegentlich der Versetzung des Bildes von Florenz nach München in Anregung gebracht, erhielt indeß erst neuerlich durch eine Schrift Bedeutung, in welcher der Abbate Missiri dem bekannten Künstler und Kenner, Hrn. Wikar, seine Feder geliehen hat.

Vieler Bildnisse erwähnt Vasari; bey allen bezeichnete er das Object, die dargestellte Person, auf die gelegenste, unzweydeutigste Weise. So sagt er im Leben Raphaels: Fece un quadro grande, nel quale ritrasse Papa Leone etc. (er machte ein großes Bild, worin er den Pabst Leo X. abbildete); ferner: Fece similmente il Duca Lorenzo e il Duca Giuliano etc. (er machte gleichfalls den Herzog u. s. w.); endlich: Agnolo Doni — gli fece fare il ritratto di se e di sua Donna etc. (Agnolo Doni ließ ihn das Bildniß von sich und von seiner Frau machen). Wie in diesen Fällen, so würde Vasari auch von dem unsrigen, hätte er es für das Bildniß des Altoviti gehalten, sagen können und müssen: Fece, ritrasse, Bindo Altoviti. Indeß sagt Vasari vielmehr: a Bindo A. fece il ritratto suo, quando era giovane, che é tenuto stupendissimo (dem Bindo A. machte er sein Bild, wie er jung war, aus=

sah u. s. w.). Verstehen wir nun, mit Missiri, jenes suo, als di lui, dessen, so entstehet die Frage: wie denn kam Vasari, der stets so ungezwungen schreibt, zu dieser seltsamen Weise, einen höchst einfachen Sinn auszudrücken? Nehmen wir hingegen an, daß er ein ganz neues Verhältniß ausdrücken wollte: den Künstler, welcher dem Freunde sein eigenes Bildniß malt, so erscheint die Construction eben so natürlich, als richtig, das letzte, weil auch nach dem Gebrauche der italienischen Sprache das possessivum auf das Subject des Satzes sich beziehen soll. Wie nahe es dem Italiener liege, den Vasari in diesem Sinne zu verstehen, erhellt aus dem späten Auftreten der entgegengesetzten Auslegung.

Freylich nun giebt es zu Florenz, in dem Saale der Künstlerbildnisse, ein Gemälde, welches dem Vasari nicht bekannt geworden, doch nunmehr seit etwa anderthalb Jahrhunderten für eine Arbeit Raphaels und für dessen Bildniß gilt. Es hat dunkle Haare und Augen, erinnert im Uebrigen allgemeinhin an jenes vom Vasari in der Schule von Athen angedeutete. Ist dieses, gegenwärtig sehr erneute Gemälde Raphaels durchhin ächtes Bildniß, so giebt es nur dieses einzige; sind hingegen die übrigen dessen ächte Bildnisse, so wird dieses entweder eine ganz andere Person darstellen, oder von einer späteren Hand in den Haaren und Augen übergangen seyn. Für dieses letzte giebt es verschiedene Gründe. Denn es ähnelt in der Behandlung den späteren florentinischen Arbeiten Raphaels, könnte demnach ebenfalls unfertig in Florenz zurückgeblieben und später von einer anderen Hand übergangen seyn. Auch in der Madonna di Pescia, auch in dem Madonnenbilde der Hauskappelle Gregori zu Fuligno, sind die Haare von einer späteren Hand ergänzt. Nehmen wir hinzu, daß derselbe Prinz, welcher die Madonna von Pescia erstanden und vom Cassana die Haare der Madonna hat ergänzen[1]), das Uebrige wenigstens lasiren lassen, auch die Malerbildnisse der florentinischen Gallerie der Uffizj größerentheils vereinigt hat; so wird die Vermuthung einer stattgefundenen ähnlichen Ergänzung des Haarschmuckes und der Pupillen in jenem leicht und dünn angelegten Bildnisse Raphaels an Wahrscheinlichkeit gewinnen. In der That zeigt sich in diesem dunklen Haare, in diesem undurchsichtigen Auge, keine Spur eines pastosen Auftrages bestimmter, klar verstandener Licht- und Formenspiele. Also hätten wir auch diese Schwierigkeit beseitigt.

Daß Raphaels Haar blond gewesen, mit den Jahren leicht zum Bräunlichen sich hingeneigt habe, erhellt aus einer Folge von Bildnissen, welche man selten im Geiste zusammenstellt.

---

[1]) S. Vasari, vite, ed. Senese, T. V. p. 326. ff. in der Anmerk. des röm. Editor und in den Zusätzen des sienesischen, was diesen Cassana und seine Arbeit in dem genannten Bilde angeht.

Das eine bietet uns, in der Libreria des Domes zu Siena, die Darstellung der Canonisation der heil. Katharina von Siena, in welcher unter dem Haufen, neben dem Pinturicchio, auch Raphael eine brennende Kerze hält. Diese Bildnisse scheinen nach leichten Andeutungen flüchtig auf die Mauer gemalt zu seyn; mit dem Bildnisse des Pinturicchio in einer Kappelle der Hauptkirche des Städtchens Spello verglichen, erscheint das entsprechende in Siena sehr roh und flüchtig, fast ganz aus der Erinnerung gemalt. Das Bildniß Raphaels ist nicht besser, nicht genauer nach dem Leben ausgeführt, zeigt indeß, bey erheblicher Altersverschiedenheit, den allgemeinen Charakter und die langen blonden Haare des unsrigen. Sehr überraschte mich in dieser Beziehung ein gemalter Teller aus der Fabrik von Urbino, auf welchem ein ganz ähnlicher, blonder Jüngling, von schöner, jugendlich raphaelischer Zeichnung, auf einer Bank ein neben ihm sitzendes Mädchen umarmt hält; gegenüber eine andere Figur, auf einer ähnlich verzierten schräg vorgezogenen Bank, beschäftigt einen Teller zu bemalen; ihr zur Seite ein Schemel mit den Werkzeugen und Farbennäpfen; das Ganze, ungewöhnlich, auf violettblauem Kobaltgrunde. Es giebt eine alte, später ganz verworfene Tradition von einer Liebschaft Raphaels mit der Tochter des Töpfers zu Urbino, welche durch diesen Teller Bestand erhält. Denn es trifft auch das Costüm der Figuren in die Jahre, als er, nach Vasari, noch ehe er nach Rom ging, seine Vaterstadt mehr als einmal besuchte, wie endlich aus dieser frühen Theilnahme an der Industrie seiner Vaterstadt sich erklären möchte, daß in der Folge so viele Gefäße von Majolica höchst geistreich im Charakter der Schule Raphaels bemalt worden sind. Denn, anstatt der gewöhnlichen Erklärung zu folgen, es haben einige seiner Schüler zufällig nach Urbino sich verloren, dort um des Erwerbs willen auf diese Arbeit sich geworfen, könnte man, nach jenem Beyspiel, vielmehr annehmen, daß Raphael absichtlich dafür einige Individuen angelehrt und ausgebildet habe. Die Veredlung der gestaltenden Gewerbe lag durchaus in seinem Sinne.

Ein drittes jugendliches Bildniß desselben Charakters besitzt die Zeichnungssammlung des weyland Herzogs zu Sachsen-Teschen. In dem lithographischen Werke, welches die wichtigeren Stücke dieser Sammlung publicirt, trägt diese schöne Zeichnung den Namen eines anderen Künstlers. Indeß wird Niemand lange blättern, um den schönen langlockigen Jüngling, mit wenigem Pflaum am noch rundlichen Kinne, hervorzufinden, in welchem der volle, nur jugendlich unentwickelte Charakter des Bildes enthalten ist, welches uns beschäftigt.

Nicht leicht wird man behaupten wollen, daß in allen diesen, dem unsrigen verwandten Bildnissen immer wieder jener Bindo Altoviti ausgedrückt sey, welcher noch unter Paul III. zu Rom Geldgeschäfte machte, den Benvenuto Cellini

damals in Erz gegossen. Indeß hat Hr. Wikar diese Bilder theils nicht gekannt, theils wenigstens nicht zu Rathe gezogen. Im Gegentheil beschränkt sich seine Untersuchung auf eine eindringende, zergliedernde Vergleichung unseres Bildes, von der einen Seite mit dem Bildnisse Raphaels in der Schule von Athen, von der anderen mit der Büste des Bindo Altoviti von Benvenuto Cellini. Er scheint mir, wie sehr er sucht an den Thatbestand sich streng anzuschließen, doch hier einer unfreywilligen Selbsttäuschung nicht entgangen zu seyn.

Die Vergleichung eines Gemäldes mit einer Büste, eines Jünglings mit einem Funfziger, einer Copie (denn Wikar konnte in Rom nur schlechte Kupferstiche, wie Morghens, oder Copien, oder bestens eine Bause vom Bilde des Hauses Altoviti zur Hand haben) mit einem Originale, eines Raphaels mit einem Cellini, unterliegt schon an sich selbst den größten Mißlichkeiten. Wer könnte mit Zuversicht sagen, diese oder jene andere Knochenbildung, welche der manierte Cellini in seiner Büste angedeutet, war genau die Knochenbildung des Bindo, wer, daß eben diese Knochenbildung im Verlaufe von fünfunddreißig Jahren sich durchaus nicht geändert habe? Allein nun auch angenommen, es seyen beide Bildnisse ein genaues facsimile der Person, welche sie darstellen, welcher Aufwand der Einbildung ist selbst dann noch erforderlich, sie einander ganz ähnlich zu finden!

Eins noch erschwert die Vergleichung: Raphaels Bildniß (ein großes Hinderniß der Behauptung jener Conjectur) ist ein Spiegelbild; der Spiegel aber, dessen der Künstler sich bedient, war sichtlich nicht ganz plan. Daher sind in dem Bilde einige Formen leicht verschoben, andere, auf welche Missiri besonderes Gewicht legt, durch eine alte, ins Violette gehende Oelretouche vom Auge bis in den Mundwinkel undeutlich geworden. Es ist daher mehr als wahrscheinlich, daß Raphaels Antlitz in manchen Zügen planer und milder gewesen, als es hier sich zeigt.

Uebrigens sind die Bildnisse dieser guten alten Zeit durchhin so gemächlich ungezwungen, daß in dem Bildnisse des Hauses Altoviti die Spannung in dem Blicke, die Wendung des Kopfes über die Schulter hin, nicht anders zu erklären ist, als eben aus der nothwendigen Stellung und Lage des Künstlers, welcher sich selbst darstellen mußte, wie er sich sah: mit künstlerischem Scharfblicke, in einer etwas gezwungenen Stellung, sich selbst ins Auge fassend. Muß ich nun endlich Wikars Behauptung, daß Raphaels Bildniß in der Schule von Athen dem unsrigen ganz ungleich sey, ebenfalls durchaus ablehnen[1]), so wird nichts weiter der Ueberzeugung entgegenstehen, welche die Schrift des Missiri zu erschüttern sucht.

---

[1]) Hr. Vinc. Camoccini sandte vor längerer Zeit eine Chalke des genannten Kopfes nach München, welche bey genauerer Vergleichung in allem Wesentlichen mit dem Bilde Altoviti übereinstimmte; dieses ungeachtet der nothwendig allgemeineren Behandlung der Nebenfigur eines historischen Bildes.

Vasari sagt gelegentlich und summarisch: „Raphael malte die Beatrice aus Ferrara und andere Frauen, besonders seine eigene Geliebte, aber auch viele andere.“ Es scheint, daß viele dieser Bildnisse, als Studien, theils unvollendet geblieben, theils von seinen Gehülfen ergänzt worden sind. Denn es zeigt das schöne jugendliche Bildniß der Fornarina, zu Florenz in der Tribune der Gallerie, wo im verdunkelten Grunde das Jahr 1512 gelesen wird, im Antlitz, in Brust und Hand, eine rasche, augenblickliche Behandlung, hingegen in dem Gefälte des weißen Hemdes kleinliche Emsigkeit ohne deutliches Verständniß. Auch jene beiden Fornarinen der Gallerieen Sciarra und Barberini sind bloße Studien des Nackten und der Carnation, das eine vielleicht (wenigstens in der Hand) von Raphael retouchirt, im Uebrigen höchst wahrscheinlich unter des Meisters Auge angestellte Uebungen nach der bereits etwas veralteten Modella. Denn in so später Zeit bedurfte Raphael schwerlich noch eines Studii dieser schülermäßigen Art, welches weder durch den Gegenstand an sich selbst, noch durch geistreich neue, poetisch schöne Auffassung Antheil erweckt. Hoffen wir, daß einige andere jener vom Vasari angedeuteten Studien weiblicher Köpfe noch immer sich erhalten haben und noch einmal wiederum an das Licht treten werden.

Einige Spur der noch jugendlichen Züge der Fornarina glauben die Künstler und Kenner auch in der bekannten Madonna della Seggiola, jetzt in der Gallerie des Palast Pitti, in so weit die Allgemeinheit des Gegenstandes solches gestattet, wiederaufzufinden. Ueberhaupt scheint dieses Bild in der Zeit gemalt zu seyn, als Raphael, mit der Schule von Athen beschäftigt, an schweren Zeugen und vollen Gewandmassen, auch an breiten Formen und weichem Vertreiben, vorübergehend Geschmack gewonnen hatte. Unmittelbar nach seiner Ankunft in Rom nahm die Malerey auf der Mauer, eben weil sie ihm neu, die Unternehmung unermeßlich, sein Gönner voll Ungeduld war, ihn sicher eine längere Zeit ausschließlich in Anspruch. Zeigt nun die Madonna della Seggiola, bey so feinem Verständniß der Formen, doch eine gewisse Schüchternheit des Pinsels, so möchte die Vermuthung nicht so gewagt seyn, Raphael habe sie, nach längerer Versäumniß der Oelmalerey, etwa im Jahre 1510 gemalt. Wie bald indeß er dieser Manier (wenn jene Vermuthung haltbar ist) die alte Fertigkeit wieder abgewonnen, bezeugt, nächst jenen schon angeführten Bildnissen, besonders die Madonna von Fuligno.

Sie ward von einem Höfling Julius II., Gismondo Conti[1]), ursprünglich für die Kirche Ara Coeli zu Rom, bestellt, gelangte aber von dort, wie die Auf-

[1]) P. Casimiro Ro. memorie d'Araceli, p. 242. Vergl. Vasari, Ed. Senese, T. V. p. 269. die Anm. des röm. Ed.

schrift am unteren Rande des Bildes meldet, im Jahre 1565 in die Kirche des Klosters S. Anna zu Fuligno, von welchem Orte sie den Beynamen erhalten. Die Siege der Franzosen verpflanzten sie nach Paris, die der Alliirten zurück nach Italien. Sie ward darauf in der Gallerie des Appartamento Borgia, im Vatican, aufgestellt. Marcanton hat die Glorie nach einer Handzeichnung Raphaels gestochen, französische Kupferstecher das Bild, über welches ich, da es so vielseitig in Evidenz gekommen, nur die Bemerkungen mir gestatte, daß vom strengen Style darin nur etwa die reine Rundung der Glorie, sonst wenig übrig ist, hingegen viel Gesammtwirkung, Kraft, Harmonie, allgemeiner Ton, besonders eine sehr markige malerische Behandlung. Im heiligen Franciscus bereits jener Ausdruck schwärmerisch schmerzlicher Verzückung, welcher von nun an mehr und mehr den früher beliebteren einer ruhigen, befriedigenden Seeligkeit aus den Kirchengemälden der Italiener verdrängte. Die Ausführung dieses Bildes fällt in so frühe Zeit, daß man die Vermuthung nicht unterdrücken kann, daß Coreggio, wenn anders seine noch dunklen älteren Lebensumstände solches zulassen sollten, es gesehen haben, davon angeregt seyn könnte.

Doch werde ich hier die Vision Ezechiels nachtragen müssen, welche nach Malvasia[1]), schon im Jahre 1510 bezahlt worden, also nothwendig um etwas älter ist. Zu Bologna ist dieses kleine Bild nun längst nicht mehr aufzufinden; Einige halten das Exemplar der Gallerie Pitti für das Original; andere begünstigen die Replik, welche während der Revolution aus der Gallerie Orleans nach England sich verloren hat. Das florentinische Exemplar ist äußerst präcis und correct, doch fürchte ich, daß es von einem jener in neueren Zeiten zu sehr vernachlässigten Bologneser der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts gemalt sey. Denn in der Färbung ist unstreitig Vieles moderner, als selbst die spätesten Arbeiten Raphaels; diese aber gehört zu den älteren. Im Lichte gehet die Carnation ins Violettliche, an der Grenze der Formen und Flächen fehlt die Leichtigkeit der Meisterhand, in der Modellirung das Mark. Endlich verräth der Kupferstich des Larmessin, nach dem Exemplare der Gallerie Orleans, eine gewisse raphaelische Milde, welche doch nicht wohl dieses mäßigen Kupferstechers Zugabe seyn kann, und die Vermuthung, daß eben das letzte das Original, jenes florentinische eine höchst meisterhafte Copie sey, fast zur Gewißheit erhebt[2]). Ueber die Darstellung an sich selbst ist die Bemerkung des Vasari ganz beachtenswerth. Er sagt, es zeige: un Cristo a uso di Giove, Christus nach Art Jupiters. In der That gleicht dieser Christus, wenn nicht Gott der Vater

[1]) Felsina pittrice, vita di Francesco Francia, gegen das Ende. — [2]) Quatremère l. c. läßt es auf sich beruhen, ob das Bild der Gallerie Pitti, oder das andere, dem er jedoch mehr Glauben beyzumessen scheint, das Original sey.

gemeint ist, manchem Jupiter der Antikensammlungen. Wir gelangen nun schon an die Grenze der ganz modernen Zeit, da mehr und mehr die Ansicht aufkam, daß man, bey Darstellung von Ideen, diese mit jeder an sich beyfälligen, wenn auch ganz fremdartigen Form bekleiden dürfe. Bis dahin ließ man, auch ohne des Grundes sich bewußt zu werden, die Formen aus der Idee sich ergeben, organisch sich hervorbilden, wie es jedesmal die Nothwendigkeit gebot.

Noch fällt in die Epoche, deren Uebersicht ich hier beschließe, die Ausführung der heil. Cäcilia, sonst in der Kirche S. Giovanni a Monte unweit Bologna, jetzt, aus Paris zurückgekehrt, in der bolognesischen Gallerie. Bestellt ward dieses schöne Gemälde wahrscheinlich schon im J. 1510, gelegentlich der Einrichtung der Kappelle der heil. Cäcilia, doch, nach Malvasia[1]), um einiges später vollendet und aufgestellt. Aus der Verzögerung erklärt sich das Zusammentreffen einer fast alterthümlichen Einfalt der Anordnung mit später, malerischer Manier des Vortrages und nicht undeutlichen Spuren häufiger Theilnahme der Gehülfen und Schüler. Gegenwärtig ist freylich dieses Werk (zu Bologna und einige Jahre nach seiner Rückkehr aus Paris) so durchhin von einem Restaurator besudelt, daß es mehr einer Copie, als noch sich selbst gleicht.

IV. Raphael, und die Kunst überhaupt, unter Leo X.

Als Julius II. verschied, blieben in dem später unternommenen Zimmer des Vaticans zwey Wände unbemalt, deren Bestimmung, wenn dieser Pabst die Vollendung erlebt hätte, unbekannt ist. Die Zimmer dienten vormals zu öffentlichen Geschäften, weßhalb der neue Fürst deren Beendigung ungesäumt anordnete, die nach der Aufschrift[2]) schon im zweyten Jahre seiner Regierung zu Stande gekommen ist. Leo wünschte darin angedeutet zu sehn, was in seiner eigenen politischen Wirksamkeit ehrenvoll zu seyn schien: durch das Gefängniß Petri, seine Standhaftigkeit in der Gefangenschaft, seine an das Wunderbare grenzende Befreyung nach der Schlacht von Ravenna; durch den Attila[3]), die Vereitelung der Pläne Ludwigs XII. auf Italien.

Unter diesen Gemälden ist jenes, worin der heil. Leo (Leo X.) den Attila (Ludwig XII.) von der Verwüstung Italiens und Roms abmahnt, unstreitig eines der unerreichbarsten Meisterstücke der Malerey a fresco. Zur Rechten das

---

[1]) Felsina pitt. l. c. — Quatrem. sagt, dieses Gemälde sey erst 1513 bestellt worden, was auf einem Mißverständniß des Malvasia zu beruhen scheint. — [2]) Leo X. año Chr. MDXIV. pont sui II. — [3]) S. Roscoe, life of Leo X. Ed. c. p. 249. s., und appendix, No. CCVII.

erobernde Reitervolk, Roß und Mann voll ungebändigter Wildheit, unruhig, flackernd bis auf die Haarfarbe seiner Pferde; zur Linken bildet der Pabst, auf weißem Zelter, von seinem Hofe umgeben, durch weichliche Ruhe zum Hunnenfürsten den stärksten Gegensatz, aber auch zu seinem rüstigen Vorgänger in der nahen Gruppe des anstoßenden Bildes.

Julius II. gehört der Entschluß, einem frischen, jugendlichen Talente, dessen Fruchtbarkeit, dessen innere Harmonie er ahndete, voraussah, die Verzierung dieser Reihe von Zimmern anzuvertrauen. Der Reichthum an Vorstellungen, die Gründlichkeit ihrer malerischen Ausbildung, bezeugt, daß Julius durch angemessene Belohnung, durch lebhafte Theilnahme am Gelingen des Werkes, durch Ungeduld und Langmuth, den Künstler dahin zu lenken wußte, daß er sein Höchstes leiste. Also sind die beiden Halbrunde, welche Raphael bald nach dem Tode seines wahres Gönners unter Leo X. gemalt hat, eine nothwendige Nachwirkung des Anstoßes, welchen der Künstler unter der vorangehenden Regierung erhalten hatte. Ueberhaupt wird Leo von den Schriftstellern, welche ihm Dank schuldig sind, als Beförderer der bildenden Künste viel höher gestellt, als er es verdient.

Den großartigen Ansichten, dem standhaften, kräftigen Willen Julius II. verdanken die bewundertsten Werke der neueren Kunst, die vaticanischen Stanzen, die sixtinische Kappelle, ihre Entstehung. Dieser Herr führte die Kunst, welche er nur halbentwickelt vorgefunden, im Verlaufe seiner nicht langen Regierung auf jene unerreichbare Höhe, zu welcher die Nachwelt bisher nur schüchtern ihre Blicke zu erheben gewagt. Freylich besaß er wenig gelehrte Bildung; allein Genialität und Energie des Willens; brachte daher in sein Verhältniß zu Raphael, zum Buonarota: Voraussicht dessen, was ihrem Talent erreichbar, Glauben an die Möglichkeit des noch Unerprobten, Muth zu den größten Unternehmungen, endlich die Kraft, vor Zersplitterungen sich zu bewahren, welche für das Große schwachen Charakteren die Mittel entziehn.

Hingegen war der Günstling der Literärgeschichte, Leo X., zwar ein vielseitig gebildeter Herr, allein weder, gleich jenem, ein politischer, noch überhaupt ein Charakter[1]). Neben gelehrten Forschungen, Musik und bildender Kunst ergötzte ihn gelegentlich auch die Thorheit; in dem Gedränge der für die kirchliche Stiftung erfolgreichsten Begebenheiten behielt das beschränkte Interesse seines Hauses für ihn mehr Wichtigkeit, als mit den Pflichten seiner Stellung, mit Gerechtigkeit und Dankbarkeit verträglich war. Die Zersplitterung seiner Theilnahme, mit daraus hervorgehender Vergeudung seiner unermeßlichen Hülfsquellen, hin-

[1]) S. seine Lobredner, den Ammirato, opuscoli, vita di Leone X., oder Roscoe, life of Leo X.

derte ihn, seinen künstlerischen Unternehmungen in der Anlage Großartigkeit, in der Ausführung Nachdruck zu geben. Wenn daher Julius die Zeit und Productionskraft Raphaels, wie wir gesehen haben, ganz in Anspruch genommen, für kleinere Arbeiten ihm wenig Muße gelassen hatte, verwendete hingegen der Künstler unter Leo seine besten Kräfte ganz an untergeordnete Werke für entlegene Kirchen und begüterte Einzelne.

Nachdem Raphael die Unternehmung Julius II. im Sinne der ersten Anlage ergänzt hatte, malte er bis zu seinem Tode für den neuen Pabst nichts Anderes, als die Logen, einige Mauerverzierungen, das dritte Zimmer im Vatican, welches nach dem Brande des Borgo benannt wird, ferner das Bildniß des Pabstes, die farbigen Vorzeichnungen (Cartons) zu den berühmten Tapeten. Suchen wir aus diesen Werken den Standpunkt zu ermitteln, aus welchem der Pabst die Kunst auffaßte, und die Art, wie er sie begünstigte.

Die Logen des vaticanischen Palastes sind, als architektonisch-malerische Verzierung aufgefaßt, allerdings ein höchst ausgezeichnetes, in seiner Art unvergleichbares Werk. Im Einzelnen angesehn, bieten sie die Wunder des Giovanni da Udine, und, innerhalb der Stuccogesimschen, kleine Figuren, welche sogar in der Ausführung Raphaels werth sind. Allein wie schätzbar, an sich selbst genommen, die biblischen Darstellungen der Deckengewölbe, besonders die Geschichten des Moses und Joseph, seyn mögen, so ist doch ihr Auftreten an dieser Stelle und in solcher Unterordnung unter Dinge, welche durchaus nichts damit zu schaffen haben, bedenklicher, als man an der Stelle sich einzuräumen pflegt. Es scheint mir ein heuchlerisches Spiel mit Vorstellungen, deren Bedeutung sich verloren hatte, im Sinne des Hofes, dem der Künstler diente, doch nicht in dem eigenen Raphaels, dem auch damals nichts entfernter lag, als ein solches, aller Ernstlichkeit entbehrendes sich Abfinden mit den Ideen, deren Darstellung ihn eben beschäftigte. Die Wände und Pfeiler enthalten eine wundervolle Verflechtung von Formen der Natur und der künstlerischen Willkühr; was in den Deckengemälden Anmuth und Liebreiz zuläßt, ist mit Lust behandelt; die übrigen, vornehmlich die neutestamentlichen Gegenstände, überließ der Künstler seinen mindest begünstigten Schülern.

Noch mehr vernachlässigte Raphael die vier Darstellungen im Zimmer des Incendio del Borgo. Ihre Ausführung ist unstreitig seinen Schülern größtentheils beyzumessen; doch habe ich ein Blatt mit Figuren aus der Bestrafung der Seeräuber gesehn, welche schon in ihrem ersten flüchtigen Entwurfe ohne Sorgfalt gezeichnet waren. Ernstlicher freylich durchdachte Raphael seine Aufgabe in den berühmten Cartons von Hamptoncourt; in diesen vortrefflichen Compositionen ist auch der feine Sinn für die Anforderungen des Stoffes (der

gewirkten Arbeit) beachtenswerth; es ist nicht zufällig, daß er dabey des Masaccio und Filippino sich erinnert, das Massige eben hier mehr, als an anderen Stellen, gesucht hat. Doch, mit Ausnahme jener beiden ersten Halbrundungen der Stanzen, malte er für diesen Pabst nur ein einziges sorgsam und liebevoll beendigtes Werk, das Bildniß Leo X. mit den Cardinälen de' Rossi und de' Medici, auf welches wir zurückkommen werden.

In diesem Bildnisse, wie in den zwey Halbrunden der Stanzen, ward der Persönlichkeit des Pabstes geschmeichelt; in den vaticanischen Logen, in jenem anderen Zimmer desselben Palastes, huldigte Raphael dem Geschmacke seines Gönners an abwechselnden Thier- und Pflanzenformen, an seiner Menagerie [1]), seinen Gärten; die überaus kostbaren Tapeten (für 70000 Scudi wurden sie, nach Vasari, gewirkt) waren, was den Pabst angeht, eine Schöpfung seiner Prachtliebe. Doch nicht allein diese Seitenbeziehungen, auch die Vernachlässigung in der Ausführung des größten Theiles der genannten Werke wirft auf die gefeyerte Kunstliebe Leo X. ein wenig günstiges Licht. Da Raphael gleichzeitig für entlegene Kirchen, für Privatpersonen, viele seiner herrlichsten Bilder gemalt hat, so muß die Ursache seiner Vernachlässigung dessen, was er für den Fürsten gemalt, in dem Geschmacke, oder in der Gleichgültigkeit dieses letzten liegen. Diese Vermuthung trifft mit einer Andeutung des Vasari überein, daß Leo, welcher dem Künstler große Summen schuldete, diesen mit der Hoffnung auf reiche Pfründen und kirchliche Auszeichnungen hingehalten habe [2]).

Unter den Werken Raphaels, auf welche der Fürst keinen Einfluß ausgeübt, behaupten die Sibyllen in la Pace die erste Stelle. Ich habe bereits gezeigt, daß die Gründe, nach welchen man dieses Werk schon unter Julius II. entstehen läßt, ganz unhaltbar sind; es bleibt mir, zu zeigen, daß sie in den ersten Jahren der Regierung Leo X., um 1515, gemalt seyn müssen.

Der Hauptgrund ergiebt sich aus dem Technischen. Noch in der Messe von Bolsena, im Heliodor, tritt, der Form, wie besonders der Farbe nach, das Einzelne nicht selten als ein für sich Bestehendes, für sich Durchgebildetes, aus dem Ganzen zum Nachtheil der Gesammterscheinung zu deutlich hervor. In viel späteren Jahren wiederum überließ Raphael die Ausführung der Mauergemälde seinen Gehülfen, welche bekanntlich sehr fleckig und wenig harmonisch a fresco gemalt haben. In jenen Halbrunden aber, welche er in den Jahren

---

[1]) Vasari, P. c. p. 82. — Fece una sala — e per Giovanni da Udine — fece fare in ciò tutti quegli animali, che papa Leone aveva, il Cameleonte etc. — [2]) Vasari, P. e. p. 37. — Perche, avendo tanti anni servito la corte, et essendo creditore di Leone di buona somma, gli era stato dato indizio, che alla fine della sala (di Costantino) — il Papa gli avrebbe dato un capello rosso.

1513 und 1514 gemalt, dem Attila, der Befreyung Petri, gelang es ihm zuerst, den allgemeinen Ton durchaus zu beherrschen, die Erscheinung des Einzelnen mit dem Ganzen völlig in Uebereinstimmung zu setzen, was bekanntlich in der Malerey a fresco sehr schwierig ist, ungemein viel Erfahrung und auf sie gegründete Methodik voraussetzt. Stehet nun in dieser Beziehung unter den Mauergemälden Raphaels keines den gedachten Halbrunden näher, als das Werk in la Pace, zeigt dasselbe zugleich in der Beherrschung der Wendungen, Stellungen und Formen der Figuren den Künstler auf der größten Höhe seiner Meisterschaft: so wüßte ich nicht, wie man, in Ermanglung aller anderen Zeugnisse, anstehen könne, es in die ersten Jahre der Regierung Leo X. zu versetzen.

Vier Altargemälde entstanden damals ohne seine Mitwirkung, jedes in seiner Art das Herrlichste der Kunst Raphaels, der Kunst überhaupt: die Madonna mit dem Tobias, die andere mit dem heil. Sixtus, die Kreuztragung, die Transfiguration.

Die Madonna del pez, wie die Spanier sie nennen, seitdem sie die Kunstschätze des Escorial vermehrt, hat Raphael für die Kirche S. Domenico, in Neapel, gemalt. Sie ward, nach einer Handzeichnung von Marcanton, nach dem Bilde von Desnoyers gestochen, ihre Anordnung ist daher, ungeachtet der Entlegenheit der Stelle, sehr bekannt. Die florentinische Sammlung von Handzeichnungen in der Gallerie der Uffizj zu Florenz enthält einen vollständigen Entwurf des Bildes in Röthel, vielleicht die Zeichnung, nach welcher Marcanton jenes vortreffliche Blatt gestochen hat.

Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts veranlaßte der spanische Hofmaler Amiconi, indem er Zweifel gegen die Originalität des Bildes erhob, welches der Zeit nach wahrscheinlich großentheils schon von den Gehülfen ist angelegt und beendigt worden, einen englischen Reisenden, die Motive der Composition schriftlich zu entwickeln[1]). „Die Jungfrau, sagt dieser, hält das Kind Jesus auf dem Schooße. Dieses hat einer Vorlesung des heil. Hieronymus zugehört, welcher seinen Vortrag unterbricht, als er den Erzengel mit dem jungen Tobias eintreten, den letzten der Jungfrau vorstellen sieht. Während nun die Madonna die Vorbitte des Engels (um Erstattung des Gesichtes des alten Tobias) voll Güte angehört, blickt der junge Tobias mit verlegener Schüchternheit zum Jesuskinde auf, legt dieses wiederum die Linke auf das Buch, aus welchem Hieronymus vorgelesen, gleichsam die Stelle festzuhalten, bey welcher die Unterbrechung eingetreten war. Hieronymus aber hält die rechte Hand am Blatte und blickt über das Buch auf die Ankömmlinge, gleich einem, der bereit

[1]) S. de la Puente, viage de España, P. II. p. 78.

ist, nach Ablauf der Störung in seinem Geschäfte fortzufahren." Das Naive, Herzige, Geschäftige in den Motiven dieses Bildes ward durch die Aufgabe herbeygeführt; die Eigenthümer der Kappelle, in welcher Augenkranke Trost und Hülfe suchten, hatten die Heiligen namentlich aufgegeben, aus deren Charakter das Trauliche der Handlung und der gegenseitigen Beziehung der Figuren sich gleichsam von selbst ergab. Hingegen forderte die practische Bestimmung der Madonna di S. Sisto, für die Kirche gleiches Namens zu Piacenza, der Jungfrau eine übermenschliche Hoheit zu verleihen, hiedurch die Schauer des Wunderbaren und Geistigen anzuregen.

Schon im vorangehenden Bande habe ich bemerkt, daß die Madonna di S. Sisto, der erhabenste Schmuck der Dresdener Gallerie, nothwendig von einer Brüderschaft (compagnia), und für den Zweck bestellt worden ist, bey festlichen Tagen, an zwey Stangen befestigt[1]), in Procession durch die Kirche, oder auch in der Stadt umher getragen zu werden. Alles spricht für diese Vermuthung; die Handlung der beiden Nebenheiligen, denn die heil. Barbara empfiehlt die Verehrung der Madonna, der heil. Sixtus hingegen die Brüderschaft, welche nach ihm benannt war, der Obhut der Jungfrau; das Bild ist auf Leinwand gemalt, deren die römischen und toscanischen Schulen damals höchst selten, und nie ohne Veranlassung, sich bedienten; das Ganze ist ohne Boden, schwebt in der Luft, eine Unschicklichkeit in welche weder Raphael, noch sonst ein Zeitgenosse, bey Altargemälden jemals verfallen ist; nicht zu gedenken, daß auch der Guido der Münchener Gallerie, welcher sicher einer Brüderschaft gehört und bey feyerlichen Umzügen getragen worden, gleich unserem Bilde als eine Lufterscheinung aufgefaßt, des Bodens ermangelt, der feststehenden Altargemälden nöthig ist. Diesen, mir scheint, überzeugenden Gründen kann man entgegensetzen, daß Vasari[2]) sage: „Raphael habe für die Mönche des h. Sixtus zu Piacenza die Tafel des Hauptaltares gemalt, welche die Madonna, mit den Heiligen Sixtus und Barbara enthalte." Indeß muß Vasari die Nachricht aus zweyter Hand erhalten haben, weil er davon nichts Umständliches aussagt, auf ein allgemeines Lob sich beschränkt; besonders aber, weil er sogar den Stoff, auf welchem das Bild gemalt ist, falsch angiebt, es eine Tafel (tavola) nennt, nicht

[1]) Ich hatte das Kunstwort: drapellone, in: Fahne übersetzt; man hatte, aus Unkenntniß der Gebräuche, die Kirchenfahnen weich und flatternd sich vorgestellt, gleich den Regimentsfahnen, und darauf Einwürfe gegründet. Processionsbilder werden aber von zwey, vier und mehr Personen an zwey Stangen getragen. — [2]) Vita di Raffaello, ed. c. p. 82. — Fece a' monaci di S. Sisto in Piacenza la tavola dello altare maggiore dentrovi la nostra Donna, S. Sisto e S. Barbara, cosa veramente rarissima e singolare.

anzeigt, daß es auf Leinwand, in tela, gemalt sey, was er bey Bildern dieser Zeit und Schule doch sonst nicht leicht versäumt.

Wer, diesen Andeutungen durch örtliche Untersuchungen einen historischen Boden zu geben, sich künftig einmal bemühen sollte, möge beachten, daß es hier mehr darauf ankomme, auszumachen, ob man das Bild jemals in Procession umhergetragen habe, als, wo es in den Zwischenzeiten aufgestellt wurde. Unter allen Umständen erklärt sich das Visionäre der Darstellung nur aus dieser Bestimmung des Bildes, versteht sich die ganze Gewalt des Eindruckes, den es bewirken mußte, nur indem man dasselbe als mit dem Zuge langsam fortschreitend sich vorstellt. — Die Künstler der guten alten Zeit pflegten für das Poetische ihrer Entwürfe den Anknüpfungspunct, den positiven Boden, in den Wünschen und Anforderungen derer zu suchen, welche ihnen Vertrauen schenkten und ihre Leistungen nach den Umständen belohnten. Kunstwerke waren dazumal überhaupt mehr ein allgemeines, ein wesentliches, als ein rein ästhetisches Bedürfniß; man wollte Begriffe, Vorstellungen, Dinge, über welche man mit sich selbst einverstanden war; dieses brachte in die Behandlung der Aufgaben sowohl Ernstlichkeit, als Wechsel. Der ächte Geschmack findet daher in den Kunstwerken dieser Zeit und Art mehr Befriedigung, als in den Dingen, welche die eitle, selbstgefällige Bildung späterer Jahre nach übereinkömmlichen ästhetischen Grundsätzen für ein meist nur eingebildetes Bedürfniß hervorgebracht hat. Ganz wie im Leben, wie in der Natur, ist in der Kunst nichts schön, was nur der Schönheit willen schön seyn will. Die nöthige Wesenheit ertheilt aber dem Kunstwerke dessen unmittelbarer Zusammenhang mit dem gesammten Leben der Zeit, aus deren ächtem, tiefgefühltem Verlangen und Bedürfen dasselbe hervorgegangen ist.

Unter den späteren Bildern Raphaels zeugt keines stärker von unmittelbarer Theilnahme des Künstlers. Bisher ward keine Handzeichnung zu diesem Bilde bekannt, zeigte sich kein Vorstudium desselben, noch selbst ein altes Kupferstich, welches bezeugte, daß solche vorzeiten einmal vorhanden gewesen. Eben wie diese Abwesenheit von Vorarbeiten, welche den Gehülfen zur Richtschnur hätten dienen können, so lehrt auch der Vortrag der Malerey, daß jenes große Werk ein unmittelbarer Wurf des Geistes sey. Vielleicht gab es davon nie einen anderen Entwurf, als die Röthelvorzeichnung, welche vor der letzten Restauration durch Abblätterungen der Farbe war sichtbar geworden. Leider sind die geistvollsten Züge der Hand des größten Meisters durch die letzte angebliche Wiederherstellung an vielen Stellen bewölkt worden.

Ueber diese hat die öffentliche Meinung längst sich gestaltet. Lange bevor ich die Madonna di S. Sisto nach vielen Jahren wiedergesehn, wußte man in

Dresden, wußte man in der Welt, daß Palmaroli bey der Reinigung sich des Messers bedient, das Bild schonungslos (nach dem Kunstausdrucke italienischer Restauratoren) harmonisirt habe; also war es weder mein Verdienst, noch meine Schuld, daß ich in eine schon allgemeine Klage einstimmte. Dessenungeachtet ward ich auf Veranlassung einer mir durchaus fremden Kritik dieser Arbeit von Personen, welche in der eigenen Sache zu Richtern sich aufgeworfen, indirect mit Bitterkeit angegriffen. Ich habe diese Angriffe damals mit Schonung beantwortet, nunmehr längst vergessen, doch nicht den Schmerz, den ich empfand, als ich die geistreichen Züge der Meisterhand, die seelenvoll modellirten Lichtflächen, auf das grausamste beschmutzt, verwischt, entstellt sah. Es ist zu wünschen, daß bey dereinstiger Reinigung des Bildes unter dem Geriesel ungewisser Firnißfarbe das alte Werk minder beschädigt wiederum hervortreten werde, als ich zu hoffen wage.

Das berühmte Spasimo di Sicilia, die Kreuztragung, malte Raphael für das Olivetanerkloster Sta. Maria dello Spasmo zu Palermo; also ward auch hier der schmerzlich erhabene Gegenstand durch eine locale Richtung des Cultus geboten. Die Zusammenstellung ist aus dem Blatte des Augustin von Venedig und aus dem neueren bekannt, einzelne Köpfe aus französischen Kupferstichen, Vorbildern für Zeichenschulen. Eine Zeichnung der florentinischen Sammlung enthält Figuren und Gruppen dieses Bildes in flüchtigem Röthelentwurfe.

Großartigkeit des Entwurfes wird endlich auch der Transfiguration nicht abzusprechen seyn, deren Beendigung nach Raphaels Tode nicht durchhin dem ersten Gedanken entsprechen, daher dem Tadel unterliegen mag, welcher in den letzten Zeiten an die Stelle einer früher gewöhnlichen, vielleicht übertriebenen Bewunderung getreten ist. Vasari läßt dieses Bild, welches er bereits sehr hoch stellt, von Raphael selbst in allen Theilen beendigen, während aus anderen Nachrichten bekannt ist, daß bey dieser Arbeit der Tod den Meister überrascht hat, und aus dem Werke selbst erhellt, daß Vieles darin von anderer Hand gemalt sey. Merkwürdig ist in diesem Bilde die Beybehaltung des uralten Typus in der Glorie. Dem Wesen nach findet sich dieselbe ganz, wie hier, in dem kleinen Musiv des neunten Jahrhunderts, welches Gori aus der Sacristey des florentinischen Domes bekannt gemacht, später wiederum in einem der Bildchen von Giotto, welche zu Florenz früher in der Sacristey der Kirche Sta. Croce, später in der Akademie aufbewahrt wurden. Freylich hielt sich Raphael nur an den Entwurf, warf er die Verkümmerungen einer halbbarbarischen Zeit ganz aus, suchte er im Vortrage Alles dem Kunstverstande und der Methodik seiner Zeit gehörig anzupassen.

Wie diesen größeren Kunstwerken, so gewährte Raphael unstreitig auch anderen Staffeleygemälden seine Aufmerksamkeit und thätige Theilnahme, den Bildnissen nothwendig, aber auch den spanischen Madonnen, besonders doch jener Franz I., zu welcher ausführliche Vorstudien auf einem Blatte der florentinischen Sammlung von Handzeichnungen und an anderen Stellen vorkommen. Doch bey weitem der größere Theil aller Gemälde in Raphaels späterem Geschmacke ward bald in seiner Werkstätte, bald schon außer derselben, von einem oder dem anderen, oder verschiedenen Gehülfen des Meisters, nach dessen Entwurf, oder nach eigenem, ausgeführt.

In den Oelgemälden, deren Anlage und Ausführung andere Künstler besorgt haben, unterscheidet man Raphaels Nachhülfe, seine Hand, an einem eigenthümlich markigen, der Absicht deutlich sich bewußten, daher nicht suchenden, sondern treffenden Auftrage der Farbe. Seine Gehülfen glätteten, verwischten, holten nach, wie Alle, die bey der Arbeit etwas suchen und berücksichtigen, was außer ihnen liegt. Der Meister hingegen vermied, besonders in der Carnation, deren Textur in der Natur leicht rauh, porös ist, selbst in den weiblichen Köpfen jene geleckte Glätte, welche die Italiener frühe an den tramontanen Künstlern mißbilligt haben. Neulingen kann es bey dem Bemühen, die eigenthümliche Pinselführung Raphaels aufzufassen und zu unterscheiden, von Nutzen seyn, das Bild des heil. Petrus von Fra Bartolommeo sich recht ins Auge zu fassen, welches Raphael, nach Vasari, durchaus retouchirt hat. Wie Blitze leuchten die mannhaften Züge seiner Hand aus der verblasenen Lasurmanier seines Freundes hervor.

Verschiedene Bilder mißt Vasari dem Raphael bey, welche von dieser Eigenthümlichkeit nicht die geringste Spur zeigen; unter diesen auch die heil. Familie mit dem Papierfenster (dell' impannata), jetzt in der Gallerie Pitti, zu seiner Zeit aber in der Hauskappelle des Herzogs Cosimo im alten Palaste, und zwar in dem Quartier, welches Vasari selbst ausgemalt hatte; was den Verdacht erweckt, er habe, während der Herzog lebte, seine Ansicht über dieses Bild nicht rein herausgesprochen. So viel kann man ihm indeß glauben, daß Bindo Altoviti, von welchem der Herzog das Bild gekauft, dasselbe aus Raphaels Werkstätte erhalten hatte; woraus folgen würde, daß unser Meister in seinen späteren Jahren die Erzeugnisse seiner Werkstätte, gleich dem Pietro Perugino, für eigne Arbeit zu geben pflegte. Bey verschiedenen, namentlich bey den französischen Bildern, erwähnt Vasari des Giulio Romano Mitwirkung, in dessen Leben, ausdrücklich. Bey anderen mochte er, wie bey dem erwähnten, Rücksichten zu nehmen haben.

1) Vas. vita di fra Bartolommeo di S. Marco — ed. P. cc. p. 38. — Il S. Pietro, il quale tutto ritocco di mano del mirabile Raffaello. —

In der Sammlung der florentinischen Gallerie der Uffizj wird eine wundervolle Röthelzeichnung Raphaels aufbewahrt, der Modellact eines Jünglings von schöner Form und Proportion. Einen flüchtigeren Modellact, fast in derselben Stellung, und nach demselben, schon etwas mehr ausgebildeten Jüngling, sah ich in der kostbaren Sammlung von Handzeichnungen, welche Herr Wikar vor einigen Jahren zu Florenz vom Maler Fedi erkauft hat. Aus diesen Actzeichnungen hat man, bisweilen wohl die Natur hinzunehmend, die zahlreichen, meist guten, doch nie ganz fehlerlosen Gemälde des Johannes in der Wüste hervorgebildet, welche die italienischen und andere Gallerieen aufzeigen. Vasari giebt das florentinische der Tribune[1]) für das Original; das landschaftliche im Hintergrunde hat allerdings etwas mehr Alterthümlichkeit, als in den übrigen bemerkbar ist; doch hat auch dieses Bild im Nackten, bey großen Vorzügen, auch sehr empfindliche Mängel. Ich befürchte daher, daß Raphael wohl jenen Act gezeichnet, wohl gebilligt habe, daß er von seinen Gehülfen und Schülern, vielleicht im Wetteifer, malerisch ausgeführt werde, doch ohne an irgend einer dieser zahlreichen Repliken thätigen Antheil zu nehmen. Einige gehören sicher seiner Schule an[2]); allein das Berliner Exemplar galt zu Florenz, wo ich es erstanden, nicht ohne Gründe für eine Jugendarbeit des Francesco Salviati[3]).

Die Gleichgültigkeit des Ausdruckes, die unbestimmte Allgemeinheit der Charaktere, die Schwächen der Zeichnung, welche in diesen Bildern häufig wahrgenommen werden, brachte in den letzten Decennien den alten Vorwurf[4]) wiederum in Anregung, daß Raphael in seinen letzten Lebensjahren zurückgeschritten sey. Unstreitig befriedigen die Werke, welche Raphael ganz mit eigener Hand zu

[1]) Vasari ed. P. cc. p. 83. Fece al Cardinale Colonna un S. Gio. in tela. — Der einzige florentinische ist auf Leinwand gemalt. In diesem Bilde ist indeß die zweyseitige Ansicht des verkürzten Fußes perspectivisch unmöglich, auch von beiden Handzeichnungen abweichend. In dem Pariser und Berliner Exemplare entspricht dieser Theil den erwähnten Zeichnungen. — [2]) Zu Florenz, Paris, Bologna, zu Rom auf dem Capitol. — [3]) So schließt man aus der sicheren, schulmäßigen Zeichnung, den ohne pastose Unterlage lasirten Schattenseiten, der generellen Behandlung der Landschaft. — [4]) Vas. P. c. p. 86. suchte den Rückschritt Raphaels, den Grund des Tadels, dem er in späteren Jahren ausgesetzt war, theils in einem seinem Naturell unangemessenen Wetteifer mit dem Michelangelo (per mostrare ch' egli intendeva gl' ignudi cosi bene come Michelagnuolo), theils, gelegentlich der Psyche, aus dem Umstande, daß er die Ausführung seiner Entwürfe mehr und mehr seinen Gehülfen überließ (l'havergli fatti colorire ad altri col suo disegno). Das Geräusch muß groß gewesen seyn, da Vasari wagen konnte, zu sagen: non si sarebbe tolto parte di quel buon nome, che acquistato si haveva. — Also sehr mit Unrecht hält man diese alte Bemerkung für ein Paradoxon der Romantiker.

Ende gebracht, unter diesen sogar seine ältesten, ungleich mehr, als jene Schülerarbeiten. Wie sollte auch der unmittelbare Erguß eines so edlen Geistes jemals im Wesentlichen demjenigen nachstehn können, was untergeordnete Talente nach seinem Entwurfe, oder nach eignem unter seiner Leitung gemacht haben. Nach solchen Arbeiten aber werden wir den Meister an sich selbst nicht beurtheilen dürfen, vielmehr nach anderen ihn beurtheilen müssen, deren Ausführung ihn selbst ernstlich beschäftigt hat, gleich der Madonna di S. Sisto, oder dem Spasmo. Wird auch in diesen vielleicht das jugendlich Naive seiner älteren Arbeiten vermißt, nunwohl, so gewährt der Schwung männlicher Kraft vollen Ersatz, sucht man aber technische Fortschritte, so wende man sich zu seinen spätesten Bildnissen. In diesen kann und will der Meister keinen Ersatzmann, keinen Gehülfen einstellen; er muß die erheblichsten Theile solcher Bilder eigenhändig malen. Nun fällt das Bildniß Leo X. nothwendig nach 1517, da erst in diesem Jahre de' Rossi, eine der beiden Figuren im Grunde, zum Cardinal erhoben wurde; trägt der berühmte Klavierspieler der Gallerie Sciarra Colonna zu Rom die Jahreszahl 1518[1]). Zeugen nun diese Bilder von technischen Rückschritten? Hätte Raphael, als er das Bildniß des Hauses Altoviti oder die Fornarina malte, den allgemeinen Ton schon so sicher, als hier, beherrscht? Hätte er schon damals die Formen in gleichem Maaße verstanden, die Stoffe und Nebendinge bis zur Täuschung vergegenwärtigen können, wie in dem Bildnisse des Pabstes? Anderer Bildnisse dieser Zeit erwähnt Vasari, des Lorenzo und Giuliano de' Medici (von Nemours und Urbino Herzogen), welche seinerzeit zu Florenz beym Geschäftsführer des Hauses, dem Ottaviano de' Medici, aufbewahrt wurden, doch zu Florenz nicht mehr vorhanden sind; die berühmte Johanna von Aragonien, welche er indeß, mit Ausnahme des Kopfes, dem Giulio Romano beylegt[2]). Doch übergehet er die Bildnisse der Cardinäle Inghirami und Carandolet, einige andere, welche nach neueren Urtheilen für Raphaels Arbeit gelten, aber gutentheils seinen Gehülfen und Schülern angehören, wie der Cardinal mit langem Unterarm der Gallerie Pitti vielleicht dem Girolamo da Cotignola.

Ein anderes Zeugniß jener Thätigkeit und Regsamkeit des Geistes, welche den Raphael bis an sein Lebensende begleitet hat, gewährt jene Bereicherung des Gebietes der modernen Kunst durch mythologische Aufgaben, denen unser Meister nicht früher, als unter dieser Regierung, die für neuere Zeiten geeignete

[1]) Am oberen Rande des Gestelles oder Sockels ist die Jahreszahl M. D. XVIII. in das Impasto hineinvermalt. Obgleich in diesem Bilde das Haar, und in der Stirne die Lasur des Schattens verputzt ist, so darf es doch im Ganzen, besonders in Vergleich des Pabstes, für ganz wohl erhalten gelten. — [2]) Vas. P. c. p. 325.

Seite abgewonnen, die paßliche Form verliehen hat. Unstreitig leitete der Geschmack des Pabstes, die classische Bildung seiner Umgebung, den Künstler auf solche Gegenstände hin, deren Darstellung bis dahin ihn, wenn überhaupt, doch nur selten beschäftigt hatte. Bekanntschaft mit dem Costüme alter Zeiten, Bemühung um solches, was bey historischen Aufgaben dienen kann, den Kunstfreund zu orientiren, zurechtzuweisen, zeigt sich bereits in der Schule von Athen[1]), in den Musen des Parnaß, in den Nebenbildern derselben Wand; etwas später in den Hunnen des Attila, deren Bekleidung Raphael, wie schon Vasari bemerkte, aus der Colonna Trajana entlehnt hat. Doch nicht früher, als nach der Erhebung des Cardinal Johannes de' Medici auf den päbstlichen Stuhl, jenes freye, bald anmuthvoll naive, bald lüstern sinnliche Spiel mit alten Mythen, jene sinnreiche Verwebung alter und neuer Bedeutungen, durch welche der Künstler die griechische Fabel recht eigentlich zu einem modernen Kunstelemente umschuf. Wie Julius durch feurige Theilnahme, ungeheuchelte Bewunderung, nöthigen Aufwand, so mag Leo den Künstler durch Rath und gelehrte Andeutungen unterstützt haben. Bekanntlich erhob der Pabst den Künstler zum allgemeinen Aufseher aller römischen Alterthümer[2]), womit des Vasari etwas weitschichtige Andeutungen über Raphaels antiquarische Sammlungen und Arbeiten in Verbindung zu bringen sind.

Allein selbst in diesem Gebiete der Kunst, in welchem der Pabst, nach der allgemeinen Richtung seines Geschmackes, doch sich heimischer fühlen mußte, als in jenem, ward kein einziges Kunstwerk auf dessen Kosten, in dessen Auftrag ausgeführt. Das erheblichste und bekannteste ist die Geschichte der Psyche an dem Spiegelgewölbe der gegen den Garten gerichteten Loge in der Villa des

---

[1]) Quatremère de Quincy, vie de Raph. p. 61. sagt gelegentlich dieses Werkes: „Après les innombrables découvertes dont Raphaël ne put même pas avoir le pressentiment, et qui ont fait reparoître l'antiquité iconographique presque entière; après cette multitude d'objets originaux recouvrés depuis trois siècles, et qui ont opposé aux inventions de l'Ecole d'Athènes tant de parallèles, et d'aussi périlleux, le style de cette composition a gardé sa place dans l'opinion des artistes et les figures de beaucoup de personnages antiques qui y sont représentés, ont continué de passer pour classiques, même à côté de celles que le ciseau des Grecs nous a transmises: tant Raphaël eut le don de deviner l'antique." Trennen wir die letzte kühne Annahme von diesen Bemerkungen, so werden diese so viel sagen und anerkennen: daß Raphael den neueren Künstlern gezeigt, auf welche Weise antike Aufgaben, in wie weit der Habitus der alten Kunst mit den Ansprüchen der Malerey überhaupt, besonders der modernen, sich ausgleichen lassen. Vor ihm nahm man diese Dinge doch zu willkührlich, zu bizarr, später, doch eigentlich erst in den neuesten Zeiten, mit zu viel Aengstlichkeit der Berücksichtigung des Historischen und Positiven. — [2]) S. den bekannten Brief Raphaels.

reichen Augustin Chigi, welche, nach späteren Besitzern, gegenwärtig die villa Farnesina genannt wird. Marcanton und Caraglio haben einige dieser schönen Erfindungen in Kupfer gestochen; das Ganze hat Dorigny radirt[1]). Die Ausführung, in welcher schon Vasari die gewohnte Lieblichkeit und Anmuth Raphaels vermißte, fiel, nach demselben, großentheils seinen Gehülfen, besonders dem Giulio, anheim. Vor etwa zwanzig Jahren habe ich einige, in drey Kreiden fleißig gezeichnete Köpfe gesehen, welche damals mir das Ansehn hatten, schöner zu seyn, als deren malerische Ausführung[2]). Und dennoch gehörten sie zu einer Gruppe, welche ihrer besseren Ausführung willen gewöhnlich dem Meister beygemessen wird: den zürnenden Göttinnen.

In der anstoßenden, gegen die Tiber gerichtete Loge, derselben, in welcher Chigi dem Pabste ein verschwenderisches Gastmahl ausgerichtet, wo die Decke ganz von Baldassare Peruzzi ausgemalt ist, befindet sich jenes Bild, welches, seit Vasari, für eine Darstellung der Galathea gehalten wird, vielleicht dem Künstler selbst nur unter diesem Namen geläufig war[3]), doch, wie ich nicht läugne, einen ganz anderen Gegenstand darzustellen scheint. In der Abhandlung eines Ungenannten[4]) über den eigentlichen Gegenstand dieses Bildes ist besonders der Gedanke höchst beyfällig, daß Raphael durch die angebliche Galathea einen neuen Cyclus habe beginnen wollen, welcher, mit dem der äußeren Loge zusammenhängend, diesen erst ergänzt haben würde. Gewiß war es nicht des Künstlers Absicht, diese Malerey verloren auf eine übrigens wüste Wand zu werfen.

Aus dem Umstande, daß der beabsichtigte Cyclus unvollendet geblieben, schließe ich andererseits, daß die Galathea, oder Liebesgöttin, nicht, wie man bisweilen behauptet, schon unter Julius II., vielmehr selbst später gemalt sey, als die Fabel der Psyche in der Decke der Gartenloge. Würde der Eigenthümer

---

[1]) S. (Bellori) Delle immagini dipinte da Raffael d'Urbino, nel palazzo Vaticano e nella Farnesina alla Lungara. Roma 1751. — [2]) Diese Zeichnungen befanden sich damals im Besitze des Malers, Professor Abel, welcher später zu Wien verstorben ist. [3]) S. Raphaels Brief an Castiglione, lett. sulla pitt. etc. Der Ungenannte beseitigt diesen Brief zu leicht, indem er annimmt: Raphael sey eben damals mit einer anderen Galathea beschäftigt gewesen, von welcher man nun eben nichts wisse. [4]) Alcune riflessioni di un Oltramontano su la creduta Galatea di Raffael d'Urbino. Palermo 1816, ohne Seitenzahlen. — Dieser Forscher zeigt, daß Raphael in der Geschichte der Psyche Wort für Wort dem Apulejus gefolgt sey, und schließt, da auch die angebliche Galathea in allen Stücken der Schilderung des Apulejus der Erscheinung der Amphitrite entspricht: daß in dem Bilde diese letzte gemeint sey, und in ihr ein neuer Cyclus anhebe, welcher, wie jener die himmlischen, so hier die tellurischen Begebenheiten der Fabel habe zusammenfassen sollen.

des Gartenhauses, würde der Künstler selbst ein so glänzend begonnenes Werk ganz aufgegeben haben, um zu einem ganz neuen überzugehn? Ich bezweifle es um so mehr, als ein solches Abschweifen nicht mit den Gewöhnungen Raphaels übereinstimmen würde. Auf der anderen Seite erklärt sich die eigenhändige Ausführung der Galathea sehr befriedigend aus dem Tadel, den die Fehler der Gehülfen in der Decke der anstoßenden Loge, nach Vasari[1]), dem Meister erworben hatten. Allein auch die malerische Ausführung verweist in ungleich spätere, als jene von Quatremere angenommene Zeit. Verglichen mit den Musen im Parnaß, deren malerische Behandlung weich und schmelzend, deren Charakter lind und lieblich ist, zeigt sich in der Galathea eine gewisse an Härte grenzende Festigkeit des Vortrages, ein neues Roth, und in den Formen bereits ein Anklang jener Derbheit, zu welcher Raphael bekanntlich sehr spät allmählig übergegangen ist. Die Gegenstände habe ich schon im vorangehenden Abschnitte geprüft, und an vielen Stellen gezeigt, daß man die zufällige Association von Erinnerungen, welcher Vasari überall sich hingiebt, nicht wohl als eine sichere Richtschnur für Zeitbestimmungen benutzen könne.

Mehr als die Malereyen der Farnesina verwittert sind die verwandten Darstellungen in einer Loge jenes Gartenhauses, welches über den Kaiserpalästen, unweit der farnesischen Gärten und des Klosters S. Bonaventura belegen, in den letzten Jahren so oft den Besitzer gewechselt hat, daß ich dessen gegenwärtig gültigen Namen nicht anzugeben weiß. Dessenungeachtet werden sie von den Kennern aufgesucht, die Composition, besonders die schönen Köpfe, bewundert, welche Raphael mit eigener Hand könnte übergangen haben. Man hat diese Erfindungen frühe nach ihrem Werthe geschätzt, denn Marco di Ravenna hat sie mit besonderer Liebe und glücklich in Kupfer gestochen.

Noch vor dem Tode des Meisters möchte denn auch dessen Gartenhaus durch kleinere, in leichte Verzierungen verflochtene Bilder geschmückt worden seyn. In diesen ist die Ausführung sehr flüchtig, die Erfindung, besonders der Hochzeit der Roxane, so anmuthsvoll, daß ich ihrer nie ohne Lust gedenke. Von diesem Bilde giebt es ein älteres Blatt vom Meister mit dem Würfel, ein neueres von Volpato, welches zu dessen gelungeneren gezählt werden darf.

Diese neue Richtung der Kunst hat, nach Raphael, besonders Giulio Romano fortgebildet, mit ihr in der Villa Lante die Allegorie verbunden, sie in der Villa Madama zur Architectur in ein untergeordnetes Verhältniß gesetzt, endlich zu Mantua darin jegliches, auch das Unmögliche, mit geistreicher Kühnheit gewagt. Vasari und Benvenuto Cellini haben den großen, die gute Zeit, gleich

[1]) P. c. p. 86. — Daß Vasari nach dieser Bemerkung unmittelbar auf die Transfiguration übergeht, liegt an seinem Geschmacke an Transitionen im Conversationstone.

einer rüstigen Eiche, um Jahrzehende überdauernden Künstler beide zu Mantua besucht, und erwähnen[1]) seiner umfassenden, schöpferischen Thätigkeit, als Augenzeugen, mit beachtenswerther Wärme. Was Giulio zu Mantua im Palast del T[2]) classisches geleistet, hat Heinrich Meyer, in den Propyläen, vortrefflich untersucht und beschrieben. Leider verliert das unvergleichbare Werk von Jahr zu Jahr durch theilweisen Verfall des Gebäudes und bedenkliche Restaurationen. Uebrigens ist darin wohl nur weniges von Giulio gemalt, das meiste von seinen Gehülfen, obwohl nach seinen Entwürfen. Im Archiv der Gonzaghi zu Mantua sah ich einige Blätter mit den Wochenrechnungen des Meisters, in welchen zehen bis zwanzig, theils wenig bekannte Künstler für ihre untergeordnete Arbeit im Schlosse und im T als bezahlt angeführt werden; andererseits bey einem Kunstfreunde ausführliche Vorzeichnungen, besonders zum Riesensturze, welche unendlich correcter, schöner, geistreicher sind, als deren malerische Ausführung, in so weit sie unter den Retouchen zu erkennen ist. Wie früher Raphael, so hat auch Giulio Vorwürfen sich ausgesetzt, welche eigentlich nur die geringe Fähigkeit oder die Uebereilung seiner Gehülfen treffen. Indeß ist der Meister, welcher für Genua die Marter des h. Stephanus und für Raphael den Erzengel Michael und die Madonna Franz I. gemalt, Studien, Entwürfe gemacht hat, wie man sie hie und da in den Sammlungen sieht, wo sie doch nur zu oft mit der größeren Zahl der Schulzeichnungen in seinem Geschmacke vermengt werden, kein Manierist zu nennen. Wie ganz anders verwilderten die übrigen Schüler Raphaels, vornehmlich die Colonie, welche in Genua sich niedergelassen!

Wir haben uns erinnert, daß während der Regierung Leo X. zwar Raphaels Methodik, Kunsteinsicht, Productionskraft an sich selbst ihre höchste Stufe erreicht hatte, wie es, nächst den Bildnissen, die Dresdener Madonna, die Kreuzschleifung und andere Gemälde bezeugen; auch, daß die Kunst in dieser Epoche durch ein neues Element, die Fabel, bereichert, hiedurch zuerst in das häusliche und gesellige Leben eingeführt wurde. Doch haben wir auf der anderen Seite auch die Vorboten sich nahenden Verfalles nicht übersehen. Im Rausche des ersten Erstaunens über die plötzlich in ungeahndeter Schönheit und Fülle aus dem Dunkel auftauchende Kunst, hatten die Großen ihr gehuldigt, ihr sich gefügt. Bald aber ging man zu einer falschen Zuversicht über, bediente sich der neuen Eroberung als eines sicheren Besitzes, der, einmal erworben, nicht mehr entgehen könne, unterwarf daher die Kunst, der man anfangs mit Ehrfurcht gedient hatte, nunmehr den Launen und Gelüsten der Macht. Hieraus ent-

[1]) Vasari im Leben des Giulio, gegen das Ende; und Cellini, vita, ed. Colonia per P. Martello, 4. p. 53. — [2]) Cellini sagt: al Ti. — Der Palast erhielt den Namen des Bastions, auf welchem er angelegt war.

stand ohne Verschulden des Künstlers: Zusammenstellung des Unvereinbaren (die Logen), Aufopferung des Höheren für Untergeordnetes (Saal der Thierbildungen), endlich, in Folge der Ungeduld nach schneller Befriedigung, der Spärlichkeit der Belohnungen, flüchtigere, vernachlässigte Ausführung (die Logen, die Farnesina, andere Villen, unzählige Staffeleygemälde, selbst die Cartons zu den Tapeten). Die Zeit, in welcher Lionardo da Vinci durch den Adel und das Tiefsinnige sehr vereinzelter Leistungen, durch seine mannichfaltigen Forschungen, die Gunst und den freygebigen Schutz großer Fürsten sich erwerben konnte, war nun vorüber. Man wollte in kurzer Zeit befriedigt seyn, bey mäßigem Aufwand große Räume durch mancherley Andeutungen ausgefüllt sehn; für die innere Fülle und gänzliche Unerschöpflichkeit des Gehaltes wahrhaft vollendeter Kunstwerke verlor sich die Empfänglichkeit mehr und mehr. Es war nicht mehr weit bis zu der Epoche, da Vasari in Aufschriften und in Büchern der Kürze der Zeit sich rühmen durfte, in welcher seinem haltlosen Talent gelungen war, ungeheuere Säle und mächtige Triumphbogen durch Figuren ohne Charakter, Leben und Bedeutung auszufüllen. Bey abnehmender Kunstliebe der Menge warben die Künstler um gegenseitigen Neid, oder Beyfall; daher entstand wiederum, den Untergang der Kunst zu beschleunigen, Schulpedanterey und Wetteifer im Paradoxen und Grillenhaften.

Unter solchen Umständen mußten die Arbeiten, welche in den letzten Lebensjahren Raphaels aus dessen Werkstätte hervorgegangen sind, mehr durch den Geschmack in der Anordnung, die Anmuth der Manier, den allgemeinen, seine Schule stets empfehlenden Habitus sich auszeichnen, als durch jene begeisterte Anschauung des eben sich darbietenden Gegenstandes, welche seinen früheren, ganz, oder doch noch größtentheils eigenhändigen Arbeiten ein so tiefes und nachhaltiges Interesse verleiht.

Von so viel schönen Talenten, als jenes fruchtbare Zeitalter hervorgebracht, stellten sich einige zu Raphael, andere zu Michelangelo in ein untergeordnetes Verhältniß, verfolgten die Lombarden und Venezianer, obwohl auch diese von Rom aus einen neuen Schwung erhalten, doch im Ganzen ihre eigene Bahn, suchten Einzelne, dem alten Kunstwege treu bleibend, den sanften Ideen, deren Ausdruck sie allein beschäftigte, durch überlegtere Zeichnung, zarteren Schmelz der Farbe, neuen Glanz zu geben, wie Francesco Francia besonders in seinen lucchesischen Bildern (die besten jetzt im herzoglichen Schlosse), oder Giovanni Spagna in dem Altarblatte der Unterkirche des heil. Franz zu Asisi mit dem Jahre MDXVI.[1]) Innocenzo da Imola, Andrea di Salerno, besonders aber

[1]) Am Sockel des Bildes in der Kappelle des heil. Stephanus. Andre Werke dess. Meisters in degli Angeli, in S. Giacomo, auf dem Wege von Trevi nach Spoleto, an diesem letzten Orte.

der Peruginer Domenico Alfani, bemühten sich, den Gemälden der Mittelstufe Raphaels in der äußeren Erscheinung nahe zu kommen; von dem letzten befindet sich ein Madonnenbild auf dem Hauptaltare der Kirche der Universität, mit seinem Namen im Saume des Gewandes, welches aus Raphaelischen Handzeichnungen entnommen ist, und wohl so viel Anspruch hat, für Raphaels Arbeit geltend gemacht zu werden, als so viele andere Bilder dieser Art.

Bei geringeren Ansprüchen, erhielt sich unter dem Namen Raphaels in der Tribune der öffentlichen Gallerie zu Florenz eine Madonna, welche, mehr noch dem Andrea del Sarto, als dem Raphael nachgeahmt, ein Cento der lucchesischen Schule ist; in der Düsseldorfer Gallerie langezeit jener Johannes, dessen alte Copie zu Rom, im Capitol, für Salviati gilt, wie jetzt in München das Original.

Mit besserem Grunde werden Schulbilder, welche oft, besonders in den Madonnen, dem Typus des Meisters sehr nahe kommen, für dessen Arbeit ausgegeben; so die vierge aux candelabres, jetzt im Schlosse zu Lucca, sonst, nebst jener, welche den Schleyer aufhebt, im Besitze des Fürsten von Canino; so ein zierliches Bildchen der Jungfrau bey Herrn Vincenz Camoccini, so eine andere, welche Edelink, und spätere unter dem Namen, la vierge au diadème, gestochen haben.

Solche Aneignungen raphaelischer Aeußerlichkeiten sind nicht selten glücklich ausgefallen. Doch einen Genius, welcher dem raphaelischen dem Wesen nach gleichzustellen wäre, dürfte man in dem gesammten Zeitalter vergebens aufsuchen, zeigte er sich nicht etwa in den Jugendwerken des Andrea del Sarto. Der einförmig heitere, oberflächliche Glanz der späteren Arbeiten dieses Meisters hat seine Bewunderer ihm häufig entfremdet. Leichtsinn, oder äußere Unfälle, brachten ihn zeitig in häusliche Bedrängnisse, woraus entstand, daß er, seiner angebornen Leichtigkeit nachgebend, endlich in eine flüchtige, gehaltlose Manier verfiel. Allein seine Mauergemälde im Hofe der Nunziata zu Florenz, vornehmlich die beiden letzten Darstellungen der Wunder des heil. Filippo Benizzi, auf deren einer das Jahr M. D. X., nähern sich auffallend jener lebendigen Vergegenwärtigung der Aufgabe, der Milde, der glücklichen Anordnung, welche in den Werken der Mittelstufe Raphaels bewundert werden. Die Chiaroscuri des Hofes der Compagnie dello Scalzo, ein paar kleine Bilder, Theile einer alten Zimmerverzierung, jetzt in der Gallerie Pitti, machen den Uebergang von jenen zu seinen späteren Arbeiten, denen ich den Reiz nicht absprechen.

*

In den vorangehenden Zeilen habe ich für darin aufgestellte Urtheile und Meinungen, Autoritäten selten, Gründe nicht immer angegeben. Um so williger

wird man vielleicht den alten, seit einiger Zeit oft in Erinnerung gebrachten Ausspruch: daß nur Künstler künstlerische Leistungen beurtheilen können, auch gegen mich in Anwendung bringen.

Ich verkenne nicht, daß man den Künstlern diesen Noth- und Hülfsruf von verschiedenen Seiten abgedrängt hat. Denn es wird selten erwogen, daß lebenden Künstlern durch in den Druck gebrachte strenge, ungerechte, oder unverständige Beurtheilungen ein ganz unersetzlicher Schaden gebracht werden kann. Nur in sehr großen Mittelpuncten bildet sich über den Werth oder Unwerth von Kunstwerken, unabhängig von der Journalistik, eine auf eigene Anschauung sich gründende Meinung, sind die Druckschriften in dieser Beziehung mehr deren Organ, als Quelle. Also nur in Paris oder in London ist die öffentliche Beurtheilung von Künstlern und Kunstwerken ein ehrlicher Kampf, ein Kampf mit gleichen Waffen. Denn in Ländern ohne Mittelpuncte der ersten Größe vermag der Künstler der Publicität literärischer Organe nichts entgegenzusetzen, welche oft genug durch ein unmuthig, oder nur unbedachtsam hingeworfenes Wort gegen Personen, Schulen, Genossenschaften, Vorurtheile verbreiten, deren Folgen nicht zu berechnen sind.

Durch diese Berücksichtigung wird aber in der Frage: ob nur Künstler Kunstwerke zu beurtheilen wissen, durchaus nichts verändert.

Was nun verstehet dieser alte Spruch unter dem Worte Künstler? Große Meister? oder dehnt er es auch auf solche aus, welche mit geringem, oder auch gar keinem Erfolg um die Kunst sich bemüht haben?

Nehmen wir an, er verstehe: große Meister; wodurch denn und worin würden diese besonders erfähigt seyn, die künstlerischen Leistungen anderer gerecht und richtig zu beurtheilen? Ob durch ihren Genius? oder vielmehr durch ihre technischen Erfahrungen und wissenschaftlichen Hülfskenntnisse?

Nehmen wir an, durch ihren Genius; so stellet sich dem entgegen, daß große Künstler einer verflächenden Allgemeinheit und Vielseitigkeit eben nur durch entschiedene Hingebung in ihre Eigenthümlichkeit entgehen können, daß daher jene Abgeschlossenheit, Einseitigkeit, harte Abstoßung alles ihnen Fremdartigen und Entgegengesetzten entstehet, welche alle Künstler von großem Naturell zu gegenseitigen Ungerechtigkeiten zwingt. Also dürfte, auch ohne niedrige Beweggründe, welche edler Seelen unwerth sind, in die Berechnung zu ziehn, für Künstler und Kunstwerke wenig Aussicht auf eine reine, unbestochene Würdigung vorhanden seyn, gälte jener Ausspruch in dem Sinne, daß nur Männer von ächtem Genius wahre Kunstwerke beurtheilen können.

Setzen wir hingegen, durch ihre technisch-scientifische Bildung, so würde diese allerdings wohl den großen Künstler in die Lage versetzen, zu beurtheilen, zu

würdigen, was in Kunstwerken ihrem Producenten besondere Schwierigkeit gemacht, also in so fern es gelungen ist, von Tüchtigkeit, Kraftaufwand und Kenntniß zeugt. Wie in jeder menschlichen Thätigkeitsbeziehung, so findet auch im Kunstleben jener Proceß gegenseitiger Anerkennung und Habilitirung Raum, welcher vom Beyfall des Gefühles durchaus verschieden ist und ganz dem eigenthümlichen Zunftleben angehört. Hierin den Meistern die Vorberechtigung ihres Urtheils absprechen zu wollen, ist wohl bis dahin Niemand in den Sinn gekommen. Indeß sind diese Erfahrungen und Kenntnisse wohl für das Gedeihen der Kunst von größter Wichtigkeit, doch nicht schon die Kunst selbst, vielmehr nur die Mittel deren sie sich bedient, ihrem eigentlichen Ziele näher zu kommen. Der tüchtige Künstler aber ist stets geneigt, zu überschätzen, was ihm die größte Anstrengung gekostet: die Herrschaft über sein Rüstzeug. Es ist mir nicht erinnerlich, ob man es jemals ganz sich deutlich gemacht habe, daß der Verfall der neueren Kunst, in so fern er von der Schule des Buonaroti ausging, durch überhandnehmende Zunftpedanterey, durch Ueberschätzung von bloßen Hülfskenntnissen, durch Prunk und Wetteifer in deren Darlegung, herbeygeführt wurde. Es hat demnach diese einzig einzuräumende, ausschließlich künstlerische Kennerschaft doch ihre mißliche, ihre gefährliche Seite, kann von dem richtigeren Bestreben ableiten, auf das menschliche Daseyn, durch Anregung der Phantasie, durch Stimmung des Gemüthes und Erhebung der Seele, einen wohlthätigen Einfluß zu erlangen. Eine Kunst ohne allgemeinen Werth wird aus Vorurtheil oder Gewöhnung, als ein conventionelles Erforderniß der Sitte und des Luxus geduldet, doch nicht geliebt, nicht herangepflegt werden, wie die neuere Kunst bis Raphael von einer ungelehrt empfänglichen Menge.

Nehmen wir aber an, der Spruch umfasse die stets zahlreiche Classe der mißglückten Künstler, der Klimperer und Stümper, so beruht offenbar deren Competenz zum ausschließlichen Kunsturtheile nicht, wie bey jenen, auf eigenem Productionsvermögen, sondern auf den Beobachtungen und Reflectionen, zu welchen ihre vergeblich gebliebenen Bemühungen die Veranlassung herbeigeführt haben. Sie stehen demnach, als bloße Empiriker, dem warmen, sinnvollen Kunstfreunde, der eben sowohl mit Schärfe beobachtet, mit Nachdenken gesehen haben könnte, eigentlich ganz gleich.

Ich billige nicht, daß man ohne angebornen Beruf zur Kunst, ohne hinreichenden Umfang der Kunde, sich daran mache, wie es geschieht, Kunstwerke zu beurtheilen, für welche man keinen Standpunkt gefaßt hat, ästhetische Gemeinplätze, deren Verbreitung in unseren Tagen dem Geschmacke mehr Nachtheil bringt, als man denkt, auf die ersten sich darbietenden Gegenstände anzuwenden. Gegen den Vorwitz der Neulinge, ich räume es aus Ueberzeugung ein, können

selbst die verfehltesten Künstler von Beruf vielfältige Erfahrungen und selbstaufgefaßte Grundsätze geltend machen. Doch gegen den ernstlichen Kunstfreund, den erfahrenen Kenner, hat der verfehlte Künstler nichts voraus, als den größeren Zeitaufwand, welcher eigentlich doch kaum in Frage kommt, da hier nicht die Länge der Zeit, sondern die Art ihrer Verwendung entscheidet. Gilt es den absoluten Werth eines Kunstwerks, so wird höchst wahrscheinlich der geringe und verfehlte Künstler zuversichtlicher, als der Kenner, rein technische Mängel oder Vorzüge zu beurtheilen wissen. Gilt es hingegen den allgemeinen Eindruck, den ein Kunstwerk bewirkt, die Originalität, die Epoche, die Schule, den Meister, so glaube ich bemerkt zu haben, daß der Kunstfreund im Allgemeinen den ersten mit ungleich mehr Unbefangenheit in sich aufnehme, zur Beurtheilung der Originalität und Abkunft der Kunstwerke im Allgemeinen mehr historische und kritische Bildung hinzubringe, als der Künstler von Beruf inmitten gehäufter mechanisch-technischer Arbeiten Zeit findet, sich zu eigen zu machen.

Sehr oft ist, was Jünglinge zur Kunst hinüberzieht, nicht sowohl der Beruf zur Production, als Lust und Freude am Producirten, also eigentlich der Beruf zum Kunstfreunde und Kenner. Ich läugne daher keinesweges, daß unter den verfehlten Künstlern vortreffliche Kenner sich bilden können und häufig bilden. Uebrigens zeigen vielfältige Erfahrungen, daß nicht alle, seyen es mäßig gute oder ganz mißglückte Künstler zu Kennern sich bilden. Es ist nicht lange, daß des hochseeligen Königs von Bayern Majestät (doch nicht ohne Zuziehung dazu berufener Künstler?) eine Copie, welche der berühmte Guarena vor den Augen von ganz Venedig nach einem Bildniß des Paris Bordone gemacht, für hohen Preis als ein Original erstanden. Hunderte von Künstlern haben es in der königl. Gallerie zu München gesehen und bewundert; wenige haben gezweifelt. Freylich ist dieses Bild in den Lasurparthieen gut nachgeahmt; in so weit ist ein venezianisches Original erreichbar. Allein in der Carnation verräth sich die Tonfolge der modernen, von den französischen ausgehenden Schulen: Neapelgelb im Lichte, Krapplack in den Mitteltinten, was vornehmlich der Brust ein höchst modernes Ansehn giebt. — Gleichfalls erinnere ich mich eines Originalitätzeugnisses der florentinischen Akademie für eine Copie nach einer alten Copie eines Bildes von Fra Bartolommeo, welche vor nicht zwanzig Jahren von einem Bologneser zu Siena in dem Hause eines meiner Bekannten gemalt worden. Weniger grobe Selbsttäuschungen kommen täglich vor, und schlagen nicht immer zum Vortheil derer aus, welche dem künstlerischen Kunsturtheile bei Ankäufen ein ausschließliches Vertrauen schenken.

Sind nun endlich die technischen Erfahrungen und Feinheiten, die Einsichten und Hülfskenntnisse, welche, da selbst der Genius derselben nicht entbehren

kann, für den Künstler gewiß eine hohe Wichtigkeit haben, das letzte Ziel, der eigentliche Zweck der Kunst? Sind sie nicht vielmehr bloße Hülfsmittel der Versinnlichung dessen, was jede offene, edle, gebildete Seele erfreuen, begeistern, hinreißen soll? Wer denn hat ein Recht zu entscheiden, wo es das Allgemeine, das rein Menschliche gilt? Nicht der Zunftgenosse als solcher, wie hoch, wie niedrig er im Handwerke stehen möge, sondern der unbefangenste, reinste, besonnenste Mensch, möge er Künstler, möge er dem äußeren Berufe nach seyn, was er ist.

Den ganzen Werth, die belebende Kraft eines solchen Beyfalls können freylich nur solche Künstler ermessen, denen jemals die Freude zu Theil geworden, durch deutliche Vergegenwärtigung würdiger Aufgaben unbefangen empfängliche Personen zu erfreuen und hinzureißen. Doch lehrt die Geschichte, daß eine verbreitete, populäre Empfänglichkeit dieser Art für die Kunst die erste Bedingung einer gedeihlichen Entwickelung, hingegen: eine Kunst bloß zur Befriedigung der Künstler, ein unerhörtes Unding ist.

XVI.

Ueber den gemeinschaftlichen Ursprung der Bauschulen des Mittelalters

Die nördlichen Völker, für deren Abkömmlinge wir gelten, bauten ihre Wohnungen, selbst ihre Befestigungen, aus Holz und vergänglichen Materialien. Die Unsicherheit der Niederlassungen, oder die specifische Wärme und leichtere Bearbeitung des Holzes, welche in den nördlichen Gegenden diesen Stoff noch immer in Gunst erhält, erklärt, daß sie nicht früher, als in späten, schon historischen Zeiten, den Vortheilen einer dauerhaften Baukunst Aufmerksamkeit zugewendet haben. Hingegen reicht die Erfindung, in dichten, minder vergänglichen Stoffen zu bauen, im Orient und in den Gegenden des Mittelmeeres weit über die Grenzen der deutlichen Geschichte hinaus, weßhalb man seit alter Zeit oftmals durch künstliche Conjecturen ihren Ursprung hat erklären wollen.

Geschichtlich ist in dieser Beziehung nur so viel: daß man nicht alsobald alle denkbare Vortheile der Construction aufgefunden und in Anwendung gebracht. Denn es blieb unzweifelhaft den alten Indern und Aegyptern die Möglichkeit der Vertheilung und Ablenkung des Druckes durch Gewölbe und Bogen eine lange Zeit verborgen, in welcher sie ihre wundervollen Anlagen ganz auf Mäch-

tigkeit und Stärke des Gesteines begründeten. Hingegen mag die Bewältigung eines schlechteren Materiales, des Backsteins, in den weiten Stromgebieten des assyrischen Reiches frühe auf eine künstlichere Construction geleitet haben; doch läßt die Unbestimmtheit alter Nachrichten, die Formlosigkeit der Trümmer, uns über den Grad ihrer Ausbildung im Dunkeln. Wir dürfen also annehmen, es sey den Griechen und Römern bestimmt gewesen, wie in andern, so auch in dieser Beziehung den Sieg des Geistes zu vollenden, den Stoff der Kunst durchaus zu unterwerfen. Unter allen Umständen hätten wir bei Ableitung der verschiedenen Bauschulen des Mittelalters nicht weiter aufwärts zu steigen. Denn in Ansehung, daß dem Mittelalter der kritisch-eclektische Geist unserer Tage durchaus, und nothwendig fehlte, konnten die Erfindungen, die Grundsätze, selbst die Launen der Baukünstler des höheren und höchsten Alterthumes nur practisch, und durch das Mittelglied der griechisch-römischen Architectur auf die nachfolgenden Bauschulen übergehen.

Griechisch-römisch nenne ich die Baukunst der Römer unter den Cäsarn, weil sie auf griechische Schultraditionen sich gründete, doch, andererseits, viele neue, theils locale und climatische, theils geschichtliche Anforderungen berücksichtigend, von ihrem Vorbilde häufig abzuweichen gezwungen war.

Bei einem Volke, welches, gleich den Hellenen, minder durch Verträge und Satzungen, als durch das geistigere Band der Sage, der Meinung und der Gesinnung verbunden war, mußte die Verherrlichung religiöser Ueberlieferungen, die Verfolgung patriotischer Zwecke die allgemein wichtigste Aufgabe, wie jeglicher anderen, so auch der Kunst zu bauen seyn. Im Tempelbau war, nach den Forderungen des Cultus und des Herkommens, die freistehende Stütze, oder die Säule, fast unumgänglich; daher deren erdenklich schönste Ausbildung, was in der Baukunst den unvergleichbaren Sinn der Griechen für Maß und Verhältniß fast ausschließlich in Anspruch nahm. Theater und Gerichtsplätze bedurften unter dem heitersten Himmel nicht durchhin der Verdeckung, wurden häufig der Gelegenheit und natürlichen Lagerung des Gesteines abgewonnen. Die übrigen Gemächlichkeiten und Zierden der Städte, Zugänge und abgeschlossenen Versammlungsorte, entwickelten sich in verschiedenen Formen aus den Elementen des Tempelbau's, dessen höchst vollendete Ausbildung der Bemühung um bürgerlich Nützliches und häuslich Bequemes um Vieles vorangegangen war.

Hingegen meldete sich innerhalb der Grenzen des römischen Weltreiches das Bedürfniß bedeckter und gegen die äußere Luft wohl abgeschlossener Räume in eben dem Maße dringender, als die Bildung der alten Welt immer weiter gen Norden sich ausbreitete, hatte dieses häufigere Anwendung, vielseitigere Aus-

bildung des Gewölbes zur Folge. Ferner lenkte zu Rom die Anhäufung einer unermeßlichen Bevölkerung auf früher ungewöhnliche Erhöhung gemeiner Wohnungen, also auf vielfältige Eintheilung in der senkrechten Ausdehnung dieser Classe von Gebäuden, oder auf Stockwerke[1]). Den griechischen Säulenbau, welcher seit den ältesten Zeiten auch zu Rom heimisch geworden, mit diesen neuen Zwecken und Forderungen auszugleichen, war eine schwierige, nie so ganz zu erledigende Aufgabe. Aus einer durchaus entgegengesetzten war die Säulenstellung hervorgegangen, da sie ursprünglich bestimmt war, ein vorspringendes Dach zu unterstützen, abgeschlossene Räume von beschränktem Umfang durch luftige Hallen zu umgeben, also nicht darauf angelegt, der zunehmenden Ausdehnung der inneren Räume ins Unbegrenzte nachzufolgen, noch der Zerstückelung der Stockwerke sich anzupassen. Da sie nun demungeachtet, als an sich selbst beyfällig, oder auch bloß als herkömmlich, in die Bauart der späteren Römer überging, mußte sie häufig ihre eigentliche Bestimmung, ihre wahre Stellung aufgeben, aufhören, ein wesentliches Glied der Construction zu seyn, also zur nackten Zierde herabsinken, was antike und moderne Kunstrichter mißbilligt haben.

Der Uebergang zu dieser Umgestaltung der griechischen Baukunst dürfte in Alexandria zu suchen seyn. In dieser ersten übervölkerten Stadt griechischer Gründung ward, nach alten Kunden, die Gewölbconstruction unter ähnlichen Umständen bereits in Anwendung gebracht. Die Formlosigkeit der alexandrinischen Trümmer erweckt die Vermuthung, daß man hier, wie in Babylon, häufig lufttrockner Ziegel sich bedient habe; hieraus weiter zu schließen, wäre freylich gewagt.

Unstreitig nun offenbarten die alten griechischen Architecten, bey Lösung ihrer doch meist höchst einfachen Aufgaben, einen feineren Sinn für die Schönheit der Verhältnisse, als jemals die römischen, wenn wir die Baukünstler des Reiches der Cäsarn überhaupt römische nennen dürfen. Indeß wollen diese letzten nicht aus dem Gesichtspuncte der griechischen Kunst beurtheilt seyn. In dieser war Schönheit der Hauptzweck, das Practische aber so einfach, daß keine Schwierigkeit, kein Hinderniß der Schönheit daraus entstehen konnte. Bey den Römern hingegen waren praktische Zwecke, oftmals sehr verwickelter Art, die eigentliche Aufgabe der Baukunst, entstand die Schönheit, wenn überhaupt, theils aus der Großartigkeit der Anlage, dem robusten Ansehn der Ausführung, theils (und darin eben nur stehet die römische Architectur gegen die griechische im

[1]) Als Nothbehelf, als polizeylicher Mißbrauch, kommen Stockwerke schon in den griech. Städten vor; s. Böckh, Staatshaushalt ꝛc. I. S. 70. ff. – In architectonischer Ausbildung mit Gewißheit erst bey den Römern; s. Vitruv und die Denkmale.

Nachtheil) aus Verzierungen, welche, aus ihrer ursprünglichen Verbindung gerissen, nicht immer ohne Zwang neuen Eintheilungen und Constructionsweisen angepaßt wurden. Unbefangene werden indeß selbst in dieser letzten Beziehung den Römern zugeben müssen, daß sie in ihren Theatern und Amphitheatern, in ihren Palästen, Villen und Bädern, die Säule bald als ein bedingt verstärkendes, bald als ein bloß bezeichnendes und verzierendes Glied der Construction, mit Feinheit unterzuordnen gewußt. Und wenn sie dabey nicht immer ängstlich auf das Herkommen der Maße und Eintheilungen Rücksicht genommen, so wissen wir nunmehr, daß solches auch bey den Griechen beweglicher war, als die Theorie zu gestatten pflegt, so werden wir mehr und mehr einsehen lernen, daß in Bezug auf Schönheit keine Linie, keine Form, kein Verhältniß in einer neuen Verbindung noch ganz dieselben sind. Durch vermehrte Aufmerksamkeit auf die Denkmale des griechischen Alterthumes ward unstreitig der Geschmack moderner Architecten, was Verhältnisse, was linearischen, was gerundeten Schmuck angeht, ganz ungemein verfeinert und zugeschliffen. Doch wie gefährlich es sey, das römische Alterthum, welches zu den Bedürfnissen und Anforderungen unserer Tage den Uebergang bildet, unter solchen Studien ganz zu verachten und zu vernachlässigen, zeigt das Beyspiel der modernen englischen Baukunst.

Also war das Eigenthümlichste, das meist Durchgebildete der griechischen Architectur schon sehr frühe in einer neuen Bauart aufgegangen, welche, nach der inneren Einrichtung des römischen Staates über alle Provinzen des Reiches sich ausbreitete. In dieser mußte die Säulenstellung bei Anlage unermeßlicher Villen, Paläste, Thermen, oder von Casernen, Gerichtshöfen, großstädtischen Wohnungen, überall den Umständen sich anfügen, konnte sie nur etwa noch in Tempeln und Sacellen, in Zugängen und Höfen, nach ihrer ursprünglichen Bestimmung in Anwendung kommen. Allein auch diese Formen wurden in der Folge durch neue Gebräuche verdrängt, weil deren Feyer Erweiterung der inneren Räume erforderte, also nicht in den engen Zellen und geräumigen Vorhallen der altgriechischen Tempel, sondern in den Basiliken, Sälen und überwölbten Hallen der römischen Architectur das Vorbild ihrer Ecclesien aufsuchte. Ein Hauptmoment für die sämmtlichen Bauarten des Mittelalters wurde aber die Stellung der Bogen auf Säulen, welche erst in der späteren Zeit der römischen Architectur in Gebrauch gekommen und von antiken Gebäuden in der größten uns bekannten Ausdehnung sich am Palast des Kaisers Diocletian zu Spalatro angewandt findet.

Viele Abweichungen von den griechischen Schönheitsgesetzen, welche in den Bauwerken der Kaiserzeit auffallen und gewöhnlich ganz aus dem Verfalle des

allgemeinen Geschmackes, oder besonderer Kunstfertigkeiten abgeleitet werden, dürften demnach oftmals näher und billiger aus jener fortschreitenden Veränderung in den Zwecken und Aufgaben der Baukunst zu erklären seyn. Allein auch in der Architectur der früheren Christen entstand nicht Alles, was abweicht, aus der eben damals hereinbrechenden Verwilderung. Wohl die Ungleichheit und schlechte Bearbeitung verzierender Theile; hingegen bezeugt die freye, oft sinnreiche Anlage des Ganzen, daß Erfindung und richtige Beurtheilung der Aufgabe den christlichen Architecten des Alterthumes nicht in dem Maße fehlte, als häufig angenommen wird [1]).

Unter allen Umständen haben sie die Handgriffe, Kunstvortheile und Zierden der römisch-griechischen Baukunst zuerst in jenes neue Ganze umgegossen, welches der Baukunst des Mittelalters langezeit zum Vorbilde gedient. Bis in das zwölfte Jahrhundert erhielt sich in Italien, zum Theile auch in anderen frühe christlichen Landschaften, Einiges von römischer Technik, antiker Eintheilung und Verzierungsart, ich entscheide nicht, ob mehr durch Schultradition, ob mehr durch Nachahmung der Denkmale. Im Ganzen also wird die Geschichte der Baukunst des früheren Mittelalters als ein fortgehender Kampf der christlich-römischen Bauschule gegen äußere, sie hemmende, oder doch verkümmernde Umstände sich darstellen lassen.

Allerdings haben zeitliche und locale Ursachen die Architectur der barbarischen Jahrhunderte mehr und weniger modificirt. Es wird daher, wo, aus diplomatischen Gründen, die Unterscheidung dieser Modificationen Bedeutung und Wichtigkeit erhält, in Frage kommen, ob man sie zweckmäßiger nach dem Zeitalter, oder nach der Localität classificire. Das Beyspiel des classischen Alterthumes, in welchem man die ägyptische, griechische und römische Bauschule geographisch unterscheidet, mag die Kunsthistoriker der barbarischen Zeiten verleitet haben, deren Baugeschmack, wie dort, nach den Völkern und Staaten einzutheilen. Gothische, longobardische, byzantinische, arabische Bauart, sind daher geläufige Kunstausdrücke, welche eine vorangegangene Unterscheidung von Eigenthümlichkeiten der Bauart dieser Völker und Staaten voraussetzen lassen. In den Gebäuden sogar der dunkelsten Zeiten des Mittelalters zeigen sich freylich allerley locale Eigenthümlichkeiten, welche zu jenen Benennungen auf den ersten Blick zu berechtigen scheinen. Das Vorwaltende aber ist das Zeitliche; nach den Hauptepochen der Geschichte werden wir demnach jene meist sehr leichten Modificationen der christlich-römischen Bauart unterscheiden müssen;

---

[1]) S. Guttensohn et Knapp, mon. di religione Christiana, ossia raccolta delle antiche chiese di Roma dal quarto Secolo etc. Roma 1822, gr. Fol. Heft II. u. III. das. 1824. Vgl. die Monum. Ravennati etc. (d. i. das Kupferwerk des Titels).

erst nachdem diese allgemeineren Unterscheidungen gesichert sind, werden wir auf locale Verschiedenheiten eingehen dürfen. Denn, wie sollte man, ohne vorher des Allgemeineren sich versichert zu haben, dem Speciellen seine ihm zukommende Stelle anweisen können? Daß man jenes versäumt hat, brachte so viel Schwankendes und Irriges in die Begriffe gothischer, longobardischer, byzantinischer, arabischer Architectur, als ich nach den Umständen festzustellen, oder ganz auszumerzen versuchen will[1].

Bauart der in Italien angesiedelten Ostgothen

In unseren Zeiten darf es wohl kaum noch in Frage kommen, ob die Gothen in der Baukunst Erfinder gewesen, oder nur genutzt haben, was sie an römischen Kunstfertigkeiten in Italien vorfanden. Denn es ist Niemand in Dingen der Kunst und ihrer Geschichte so unerfahren, nicht zu wissen, daß die germanischen, daß die nördlichen Völker überhaupt, ehe sie mit den römischen Künsten bekannt geworden, nirgend aus dauerhaften Stoffen gebaut haben[2], daß andererseits die Denkmale[3] der gothischen Herrschaft über Italien in allen wesentlichen Dingen[4] mit anderen des sinkenden Reiches übereintreffen. Es bleibt demnach nur etwa zu zeigen, wer zuerst die Benennung gothischer Architectur auf eine Bauart übertragen habe, welche nicht früher hervortritt,

---

[1]) Die englischen Alterthumsforscher unterscheiden sächsische, normännische und neugothische Bauart, nach den Epochen ihrer eigenen Geschichte. Diese Unterscheidungen, deren erste wir carolingisch, die zweyte, nach dem bisherigen Gebrauch, vorgothisch nennen würden, gehen nur England an, kommen daher hier nicht in Betrachtung. — [2]) „Die aneinander gelehnten Steinsparren in den Höhlungen alter Gräber (worüber Costenoble Abschn. 3. §. 14.), die seltsamen und räthselhaften Erscheinungen zu Stonehenge in England, das sog. Lager des Attila im Elsaß verrathen allerdings Tendenzen entgegengesetzter Art, welche den ältesten griech. Constructionen sich entfernt anzunähern scheinen. Doch wissen wir nicht, welchem Volke sie angehören, hingegen, daß diese kunstlosen Versuche ohne Folgen geblieben sind."
[3]) S. bey den Topographen von Ravenna Theodorichs Grabmal, die arianische Taufkappelle und s. Vitale. Ueber die Zahl und Erheblichkeit ähnlicher goth. Gebäude, Agnellus (bey Murat. scr. T. II.), im Leben des heil. Agnellus. — Den Palast Theodorichs aus einem mus. Gemälde in S. Apollinare, auf dem Titelblatte der Urkundensammlung des Fantuzzi (mon. Rav. T. I.). In Ermangelung d. W. s. d'Agincourt. — Von der Archit. d. Westgothen meldet La Borde, Alex. voy. pitt. en Espagne, introduction, p. 44. „L'architecture des premiers Goths ressembloit à celle des Romains; elle étoit seulement d'un goût moins pur et généralement plus massive. — Ueber die Bauart der Westgothen in Frankreich s. oben Abth. V. die Anmerkungen.
[4]) Unwesentlich nenne ich Abweichungen der Verzierung vom Antiken, welche nicht

als um viele Jahrhunderte nach Auflösung beider gothischer Reiche, welche Gründe, oder, wenn diese fehlen, welche Veranlassungen dazu verleiten konnten, gothisch zu nennen, was sicher weder den Gothen seinen Ursprung verdankt, noch jemals bei ihnen üblich war.

Die Bauart, welche unter uns die gothische genannt wird, unterscheidet sich von den anderen des Mittelalters durch die Anwendung von spitz zulaufenden, oder aus zween Segmenten zusammengesetzten Bogen, von entsprechenden, meist sehr complicirten Gewölbconstructionen; durch eine entschiedene Hinneigung zum Pyramidalen und Schlanken, sowohl im Hauptentwurfe, als in den Nebenformen; endlich auch durch eine größere Eigenthümlichkeit in den Verzierungen aller Art, denen die Einheit des Gusses, die Uebereinstimmung nicht abzusprechen ist. Diese Bauart nun, welche nach dem übereinstimmenden Resultat aller neueren Forschungen nicht früher, als um das Jahr 1200, ihre ersten, einfachen Grundformen zu entwickeln beginnt, und noch ungleich später, im Verlaufe des dreizehnten Jahrhunderts, vielmehr in dessen zweiter Hälfte, auch in der Ausgestaltung ihrer verzierenden Theile eine gewisse Vollendung erreicht, läßt Georg Vasari, der Stifter der Geschichte und Theorie neuerer Kunstbestrebungen, an vielen Stellen seines Werkes von den Deutschen erfinden und sehr spät nach Italien verbreiten[1]). Hierin folgte er theils begründeten Angaben, theils auch eigenen Wahrnehmungen. An einigen anderen Stellen aber widerspricht er sich selbst, indem er mit einer Vergeßlichkeit, welche überhaupt seine eigenthümliche Unart ist, die Erfindung derselben Bauart, deren Beyspiele er bereits ganz richtig in das dreizehnte und spätere Jahrhunderte versetzt hatte, ohne alle historische Begründung, gleich als wenn es längst ausgemacht wäre, den Ostgothen beymißt[2]).

---

nothwendig gothischer Erfindung sind, oft erweislich den Architecten des sinkenden Reiches angehören, oder, wie einiges an dem Denkmahle Theodorichs, mit den Verzierungen altgriechischer Geräthe zusammenfallen, daher ebenfalls entlehnt seyn könnten.

[1]) S. Vasari, le vite etc. Giunti 1568. 4. vita d'Arnolfo di Lapo, und proemio delle vite, p. 77., wo, nach dem eilften Jahrhundert: ne' garbi di quarti acuti, nel girare degli archi secondo l'uso degli stranieri di que' tempi. — Er hatte von der Einwirkung deutscher Architecten und Steinmetzen auf viele Bauwerke Italiens Kunde erlangt, welche ich, Thl. II. S. 315. f., um einige urkundlich bewährte Beyspiele vermehrt habe. — Vasari proemio, p. 76.: Edifizj, che da noi son chiamati Tedeschi. — Diese traditionelle Benennung ist offenbar die ältere. — Gothisch nannte man die deutsche Bauart nicht früher, als nachdem sie (durch Brunelleschi und andere) in Verachtung gekommen, verdrängt worden war. — [2]) Das. Introduzione, dell' arch. p. 26. nach den Worten: Ecci un' altro specie di lavori, che si chiamano Tedeschi,

Manche, welche von dem äußersten Leichtsinn des Vasari noch immer nicht sich überzeugen wollen, werden vielleicht auch hier sich bemühen, unvereinbare Widersprüche auszugleichen; doch ist es unmöglich, ohnehin nicht der Beruf der historischen Kritik, flüchtige und fahrlässige Schriftsteller durch künstliche Conjecturen zu entschuldigen, sondern in ihren Angaben das Rechte vom Falschen zu unterscheiden. Was in jenen verwirrten und einander widersprechenden Angaben des Vasari mit den Denkmalen, und mit allen gewissen Daten übereintrifft, ist erstlich, daß die zuverlässigen Denkmale des gothischen Reiches einen leicht barbarisirten spät-römischen Charakter zeigen[1]); zweytens, daß jene späte Bauart, welche man unstreitig auf Veranlassung des Vasari, noch gegenwärtig die gothische nennt, nicht früher, als um das dreyzehnte Jahrhundert, nach Italien gelangt sey. Was hingegen sowohl jener besseren, richtigeren Kunde des Vasari, als allen sicheren Thatsachen, ja selbst der allgemeinen Wahrscheinlichkeit in dem Maße widerspricht, wie die sinnlose Behauptung, „daß die alten Gothen eine so moderne Kunstform ausgesonnen haben," verwirft die gesunde Kritik als ein leeres Geschwätz, und hält sich nicht dabey auf, zu ermitteln, ob Vasari dabey eben nur einen gerade aufsteigenden Einfall hinschreiben wollen, oder vielmehr der Autorität eines Vorurtheiles gefolgt sey, vermöge dessen die italienischen Annalisten, und selbst spätere Schriftsteller, alles Fremdartige, alles, was die Alten barbarisch zu nennen pflegten, seit vielen Jahrhunderten gothisch nennen, und den Ostgothen beymessen[2]).

die vollständige Definition dessen, was man noch immer gothische Architectur nennt, und darauf: Questa maniera fu trovata da' Gotthi, che per aver ruinate le fabbriche antiche e morti gli architetti (wie Ghiberti) fecere dopo coloro che rimasero le fabbriche di questa maniera; li quali girarono le volte di quarti acuti etc. Vgl. proemio p. 76. und vita d'Arnolfo, wo verschiedene Werke des zwölften u. folgenden Th. (nach unserer Art zu reden, theils im vorgothischen, theils im gothischen Style), als: fatte alla maniera de' Gotthi bezeichnet werden. Aus den folgenden Anm. erhellt, daß Vas. schon unter Theodorich eine bedingte Rückkehr zum Alterthume annahm. Wo ist denn die Zeit, in welcher jene angebliche Erfindung der Gothen statt finden konnte?

[1]) Vas. proemio delle vite p. 76. — finchè la miglior forma e alquanto alla buona antica simile trovarono poi i migliori artefici; come si veggono di quella maniera per tutta Italia le piu vecchie chiese e non antiche, che da essi furono edificate, come da Teodorico Re d'Italia un palazzo in Ravenna un altro in Pavia etc. — [2]) Seit Muratori und Maffei (d. i. seit Entstehung genauer, erschöpfender, kritischer Forschungen im Gebiete der Geschichte des ital. Mittelalters) haben bald die Gothen, bald die Longobarden, bald die germanischen Einwanderer überhaupt, in Italien ihre Vertheidiger gefunden, hat man andererseits in den Vorurtheilen älterer Zeiten (welche eigentlich aus Religions-Differenzen entstanden sind) einen allgemeinen Entschuldigungsgrund für alles Verkehrte und Ueble zu finden geglaubt, welches Vasari

Erwägen wir aber, daß Vasari der neueren Kunstsprache alleiniger Schöpfer ist, daß die meisten, vielleicht alle neuere Kunstbegriffe bis auf seine Schriften sich zurückführen lassen, diese allgemein gelesen, wenigstens durch die Auszüge des van Mander, Sandrart und neuerer bekannt sind: so wird die Entstehung des historisch ganz widersinnigen Kunstwortes, gothische Architectur, ohne Zwang aus jenen verwegenen Behauptungen abzuleiten seyn. In Ansehung aber, daß schon Vasari, der Stifter dieser historisch widersinnigen Benennung, sie nicht festgehalten und häufig zu der besser begründeten, maniera Tedesca, hinüberschwankt; in Erwägung ferner, daß wir gegenwärtig mit größter historischer Sicherheit die Gegenden, die Völker und Zeiten kennen, welche jene eigenthümliche Bauart allmählig hervorgebildet haben: möchte ich vorschlagen, den willkührlichen Namen gothischer Architectur, welcher nicht aufhören wird Unkundige auf irrige Meinungen zu leiten, gegen den historischen, germanischer Architectur, zu vertauschen. Ich würde, deutsche, sagen, was bereits ohne Nachfolge in Anregung gekommen ist, wenn nicht die Franzosen und Engländer in dieser Bauart eigenthümliche Formen entwickelt und hiedurch Ansprüche erworben hätten, welche das Wort, germanisch, weniger auszuschließen scheint, als das localere, deutsch.

Bauart der Longobarden

Gleich anderen Völkern germanischen Ursprunges bedienten sich die Longobarden des Holzbaues, den sie auch in Italien eine längere Zeit, besonders in ihren ländlichen Niederlassungen, beybehielten[1]). Uebrigens, wie ich bereits gezeigt habe, bewohnten ihre Könige zu Pavia den Palast Theodorichs, erhielten sie die Mauern dieser Stadt in gutem Stande, bauten ihre Fürsten und Machthaber in der Folge Kirchen und Paläste aus festen Materialien, deren Behand-

---

und so viele andere den Gothen nachgesagt, oder auf sie geschoben hatten. — Ich fordere nicht, daß Vasari, dem historische Kritik fremd war, über die Vorurtheile seiner Zeitgenossen sich hätte erheben sollen. Allein, um die Unvereinbarkeit dieser Vorurtheile mit den sicheren Thatsachen, von denen er Kunde hatte, einzusehen, bedurfte es nichts weiter, als eines sehr gemeinen Grades von Aufmerksamkeit und Gedächtniß. Sehr oft umschließt bei ihm ein einziger Satz gegenseitig sich Aufhebendes, Wahres und Falsches.

[1]) S. oben, Abth. IV. Vgl. Muratori antt. Diss. 21. — Zu den Beyspielen des Holzbaues bey den Franken und Burgundionen, füge: Greg. Turon. lib. IV. c. XLI. u. lib. V. c. II. — ad basilicam S. Martini quae (Rothomagi) super muros civitatis ligneis tabulis fabricata est. — Jenes erste Dat ganz übereinstimmend mit den häufigen Verbrennungen der nordischen Sagengeschichte.

lung und Construction die Longobarden nothwendig erst in Italien erlernt, wahrscheinlicher jedoch altitalienischer Künstler und Handwerker sich bedient haben. — Es ist in dieser Beziehung beachtenswerth, daß schon in den Gesetzen der longobardischen Könige der Ausdruck: magister Comacinus, ganz wie im vorgerückteren Mittelalter, allgemeinhin Maurer, Steinmetz, Baukünstler bezeichnet[1]. Ein Theil der römischen Bevölkerung des Landes hatte bey erster Einwanderung der Longobarden nach Como sich zurückgezogen, dort zwanzig Jahre lang seine Unabhängigkeit behauptet, doch nach langer Umlagerung sich auf Bedingungen ergeben müssen, welche dem Befehlshaber, also wahrscheinlich auch den Einwohnern, gehalten wurden[2]. Daher mögen zu Como häufiger, als in den offeneren Gegenden, römische Kunstfertigkeiten sich erhalten haben. Mehr jedoch, als diese Conjectur, wird eine ernstlichere Prüfung der Denkmale dahin führen, die unbegründeten Meinungen zu zerstreuen, welche Compilatoren ohne Fleiß und Urtheil über diese Gegend der modernen Kunstgeschichte aufgestellt und verbreitet haben.

Häufig sucht man die Denkmale der longobardischen Herrschaft eben nur innerhalb des Landstriches, den man noch gegenwärtig die Lombardey nennt; sey es, weil man den historischen Begriff, longobardisch, mit dem geographischen, lombardisch, verwechselt, oder auch, weil man in den Sitzen der Könige, zu Pavia und Monza, die vorzüglichsten Leistungen jener Zeit voraussetzt; oder endlich, weil Paul Warnefried, dem man in longobardischen Dingen allein zu folgen liebt, überhaupt nur der königlichen Stiftungen gedenkt.

Indeß war die Stellung eines longobardischen Königes minder beneidenswerth, als jene eines Herzoges von Spoleto, oder von Benevent; hat andererseits Pavia, während des eilften und zwölften Jahrhunderts, der Epoche des Steigens und der höchsten Blüthe der lombardischen Städte, so viele Erweiterungen und Aenderungen erfahren, daß man befürchten darf, die Kirchen, deren alte Meldungen als longobardischer Stiftungen erwähnen, seyen schon längst nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form vorhanden, vielmehr umgebaut, erweitert, ganz oder doch zum Theile erneuert worden. Ueberhaupt kann es als Regel angenommen werden, daß sehr alte, unscheinbare und in engeren Dimensionen angelegte Denkmale besonders an solchen Stellen vorauszusetzen und aufzusuchen sind, welche in den nachfolgenden Zeiten keiner Zunahme des Wohlstandes und der Bevölkerung sich erfreut haben. Nichts aber ist der Bewahrung der historischen Denkmale günstiger, als gänzliche Verödung.

---

[1] S. Legg. Longob. Rotharis L. 144. vgl. Tiraboschi sto. della lett. It. To. V. lib. II. c. VI. §. 2. u. Murat. antt. Diss. 24. zu Anfang. — [2] S. Paul. Diac. hist. Long. lib. III. c. 26.

Ueber jene Bedenklichkeiten hat die moderne Kunstgeschichte bisher sich hinaussetzen wollen. Gewiß hat die Aufzählung der Angaben des Paul Diaconus, welche überall bis zum Ueberdruß wiederholt wird, bisher keine ernstliche Untersuchung des gegenwärtigen Zustandes jener alten Stiftungen longobardischer Könige veranlaßt. Die Bilderwerke geben uns höchst naiv Abbildungen ihrer gegenwärtigen Gestalt als Beyspiele der Baukunst unter den Longobarden[1]).

Ihrer Oberflächlichkeit ungeachtet zeigen schon die Abbildungen bey d'Agincourt, daß unter den Kirchen zu Pavia keine einzige der Zeit angehören kann, welche unmittelbar auf die gothische folgte, daß sie vielmehr in ihrer gegenwärtigen Gestalt dem eilften und zwölften Jahrhundert angehören müssen. Hingegen könnte die Abbildung eines anderen Gebäudes, der Kirche S. Tommaso in Limine[2]), einige Miglien von Bergamo, da alles Untergeordnete darin ganz falsch angegeben, der Plan aber altförmig ist, selbst den Kenner vorübergehend täuschen. Mir wenigstens flößte diese Abbildung einigen Glauben ein, bis ich, im J. 1829, bey Besichtigung der Kirche, so viele Zeichen einer späteren Entstehung auffand, daß ich ihr angeblich hohes Alter ganz verwerfen muß[3]). Dem Plane, nicht den Dimensionen, noch weniger der Verzierung nach, scheint diese kleine Kirche jener des heil. Vitalis zu Ravenna nachgebildet zu seyn. Doch fand ich, daß sie aus kleinen, sehr unvollkommen behauenen Bruchsteinen und mit vielem Mörtel gemauert ist, daß sie zudem an den Außenseiten bereits jene dünnen, bis zum Kranze hinauflaufenden Halbsäulen, jenen Kranz aus kleinen halbrunden Bogen hat, welche im westlichen Europa (auch in Italien) erst um das Jahr 1100 aufgekommen und überall als Vorzeichen der germanischen Architectur aufzufassen sind.

Hingegen entdeckte ich Spuren alter Technik an den Ruinen einer anderen, von jener nur eine Miglie entfernten Kirche, S. Giulia, deren Gründung Lupi mit viel größerer Zuversicht in die Zeit der Königin Theodolinda versetzt[4]). Auch dieses Gebäude ist im vorgerückteren Mittelalter mit unregelmäßiger Vermischung alter Werkstücke und schlechter Bruchsteine erneuert, erhöht, und erweitert worden. Allein demungeachtet zeigt sie auswärts am Sockel der drey Tribunen verschiedene Reihen schön behauener und trefflich gefügter Werkstücke von bedeutender Größe, denen man einräumen darf, daß sie der alten longobardischen Construction angehören[5]).

---

[1]) Seroux d'Agincourt, hist. de l'art etc. T. I. Archit. Pl. XXIV. N. 1. 7. — [2]) Das. Pl. cit. No. 16. 17. 18. — [3]) Lupi, Marius, codex Dipl. civ. et ecclesiae Bergomatis. Vol. I. Berg. 1784. fol. p. 209. (cap. XI. §. VIII.) — vanum tamen est de hujus templi antiquitate eruditorum judicium. — [4]) S. ders. das. Nr. 204. — [5]) S. das. Tab. I. et II. In dieser übrigens ziemlich genauen Abbildung sondert sich indeß die alte Construction nicht hinreichend von der neueren.

Spuren derselben technischen Behandlung zeigen sich in den unteren Theilen verschiedener theils erweislich longobardischer Anlagen. So zu Brescia im Kloster S. Giulia, welches gegenwärtig zur Kaserne eingerichtet ist, an einer alten, nur gegen die Seitenstraße hin offenen, sonst rings von dem neuen Bau eingeschlossenen Kappelle. Ihr Grundriß bildet ein Quadrat, dessen Winkel nach oben abgestutzt sind, um zu der neueren Kuppel den Uebergang zu bilden. Von der Straße her sieht man bis auf drei Viertheile der ganzen Höhe viele antike Werkstücke von bedeutender Größe, darunter eins mit einem Bruchstücke römischer Inschrift. Sie sind indeß genau auf einander gepaßt, unterscheiden sich hierdurch von jenem Uebergange zum Gewölbe der Kuppel, welcher um einige Jahrhunderte neuer zu seyn scheint. Die Unterkirche, auf deren Daseyn die Fenster schließen lassen, blieb mir unzugänglich; die obere enthält an drey Seiten Altarnischen.

Aehnliche Grundlagen von wohlgefügten Werkstücken zeigt außerhalb der Stadt das Kirchlein S. Giacomo, deren Plan von alter Form ist, deren Erneuerungen aber in der Manier des eilften oder folgenden Jahrhunderts entworfen sind.

Unter diesen Umständen befrembete es mich nicht, auch zu Pavia, längs der Außenseite der Kirche S. Michele, derselben, welche in allen Kupferwerken die Bauart der Longobarden repräsentirt, ganz ähnliche Grundlagen zu entdecken. Freylich träumt man hier schon seit lange von Ueberresten einer noch älteren christlich-römischen Construction. Indeß bewährt sich die Erneuerung, welche die Kirche zur Zeit der Größe und Macht der lombardischen Städte betroffen hat, durch eine Inschrift, welche die Forscher nach modernen Alterthümern unverantwortlich übersehen haben[1]). Diese und alle ähnlichen Erneuerungen erklären sich daraus: daß die longobardischen, wie überhaupt die ältesten Basiliken von oblongem Grundriß, ursprünglich auf einen hölzernen Dachstuhl angelegt waren. Als man nun um das Jahr 1100 begann, die Schiffe auch in den alten Kirchen zu überwölben, bedurfte man neuer, auf diese Einrichtung berechneter Stützen und Widerlagen, deren Herstellung nöthigen mußte, einen er-

---

[1]) Sie befindet sich unter der Wölbung der Haupttribüne und lautet wie folgt:

Quis cuperet refici testudo maxia templi
Tibunum et allas verteret eximias.
Instauravit opus niger hoc tu Btolomeus
Phano huic canonicus vel pie Syre tibi.

Die canonici reg. sind bekanntlich eine ziemlich späte kirchliche Stiftung. — Die Inschrift aber verweiset, den Sprach- und Schriftformen nach, in's eilfte oder zwölfte Jahrhundert. — Ob man ausfindig gemacht, wann der niger Bartolomeus der Inschrift Canonicus der Kirche gewesen, ist mir unbekannt. Was die Inschrift wichtig macht, ist deren ausdrückliche Beziehung auf das Gewölbe.

heblichen Theil des älteren Gemäuers abzutragen. Hiezu kam bisweilen das Bedürfniß der Erweiterung des Raumes, durchgehend der Erhöhung des mittleren Schiffes, nach dem Geschmacke oder Bedürfniß damaliger Zeit. Ich erwähne auf diese Veranlassung, daß Millin[1]), welcher in einem früheren Werke bey der Kirche zu Corbeil in Frankreich die bandeauartigen Pilaster und Halbsäulen an den Vor- und Seitenansichten der Kirchen als eine Eigenthümlichkeit des zwölften Jahrhunderts anerkannt hatte, bey der Kirche S. Michele in coelo aureo zu Pavia uns die verwandten Pilaster ihrer Vorseite, als die Bauart der Longobarden charakterisirend, umständlich beschreibt. Millin beschreibt in dieser Reise auch einen antiken Triumphbogen zu Mailand als von ihm gesehn und beobachtet, welcher, da er schon vor seiner Geburt abgetragen, nur aus älteren Beschreibungen ihm bekannt seyn konnte. Vielleicht hatte er gleich wenig Zeit und Gelegenheit, die Kirche S. Michele zu sehn, und wahrzunehmen, was an der Stelle sogleich in die Augen fällt: daß jenes anliegende Säulengestänge der Vorseite in das altlongobardische Gemäuer der Unterlage eingelassen ist, daß man demselben in den alterthümlichen Werkstücken mit ziemlich roh angewendetem Meißel Raum gemacht hat. Nichts kann das spätere Datum dieser Verzierungen besser ins Licht setzen, als diese Thatsache.

Die römische Schule der longobardischen Architecten wird indeß deutlicher, als durch jene unscheinbaren Ueberreste, durch einige besser bewahrte Denkmale der Größe der alten Herzoge von Spoleto in das Licht gestellt.

Durch historische Redlichkeit und rege Theilnahme an vaterländischen Dingen gelangte schon im siebzehnten Jahrhundert der Graf Campello[2]) zu der Einsicht, welche neueren Forschern zu fehlen scheint: daß gediegene Arbeit, Mächtigkeit der Construction, bey völliger Schmucklosigkeit, der Charakter derjenigen Bauart sey, welche unter der Herrschaft der Longobarden in Italien bey öffentlichen Werken in Anwendung kam. Den longobardischen Ursprung der wunderwürdigen Wasserleitung zu Spoleto erhob er zu großer Wahrscheinlichkeit[3]), indem er die Arbeit daran mit den colossalen Substructionen der Kirche und des Klosters S. Pietro di Ferentillo verglich, über deren Stiftung kein Zweifel obwaltet[4]). Er sah noch Ueberreste des alten herzoglichen Palastes[5]), und die Kirche S. Sabino zu Spoleti.

[1]) Voy. dans le Milanés, T. II. p. 21. — [2]) Bernardino de' Co. di Campello, Hist. di Spoleti etc. To. I. Spoleti 1672. 4. — [3]) Ders. das. lib. XII. p. 359. Dieses gilt von den alten, der ersten Anlage des Werks angehörenden Theilen (Grundlagen, Pfeilern); denn Vieles ist darin, nach Kriegen, ergänzt worden. — [4]) Das. p. 373., 381. Anm. und lib. XIII. zu Anfang. — Eine etwas freye und malerische Abbildung dieser merkwürdigen Substruction, welche in der Folge auf jene des heil. Franz zu Assisi geleitet haben mag, in dem großen Kupferwerke des Piranesi. — [5]) Das. lib. XII. p. 361.

Die Spuren dieser eigenthümlichen Bauart werden in dem Bezirke des alten Herzogthumes sich weiter hinaus verfolgen lassen; vornehmlich in den verödeten Benedictiner-Abteyen seiner Gebürgszüge. Dahin gehört auch die Unterkirche des Domes von Asisi, deren uralter Malereyen ich im ersten Bande erwähnt habe [1]).

Auch Toscana besaß unter den Longobarden viele Pfarrkirchen [2]), welche in Ansehung ihrer ländlichen Verstreuung, Wirkung longobardischer Lebensweise, nicht durchhin den älteren römisch-christlichen, oder gothischen Zeiten beyzumessen sind. Unter diesen behauptet der alte Dom, oder die Johanniskirche, zu Florenz eine ansehnliche Stelle. Gewiß reicht ihr Andenken [3]) bis in die longobardischen Zeiten hinauf; doch ist es nicht gleichmäßig ausgemacht, ob sie in diesen, oder in noch älteren Zeiten gegründet sey. Ich beziehe mich hier nicht etwa auf die Meinung, daß sie ein heidnischer Tempel gewesen, was Schriftsteller des späteren Mittelalters ausgesonnen und verbreitet haben [4]) Für christlich-religiöse Zwecke ward sie unstreitig errichtet. Also könnte nur in Frage kommen, ob in römischen, gothischen oder in longobardischen Zeiten.

Vieles spricht für das letzte. Einmal reicht die Kunde von ihrem Bestehen nicht weiter zurück; ferner wurden auf Anregung der Königin Theodolinda dem heil. Johannes Bapt. überall viele Kirchen erbaut; endlich scheinen die ältesten, allein in Frage kommenden Theile des Gebäudes nicht durchhin mit den christlisch-römischen und gothischen Bauwerken übereinzustimmen, im Entwurfe, in den Verhältnissen, in der Stellung des Untergeordneten, schon in die Bauart der carolingischen Epoche überzugehn.

---

[1]) S. Th. I. Abh. IV. S. 125. In einer Recension dieses Theiles (Hallische Lit. Zeitung, 1828.) wird zu der ang. Stelle gesagt: „In Asisi giebt es einen Dom, und die Kirche S. Francesco; wahrscheinlich meint Vf. die letzte.“ Worauf der Rec. diese Wahrscheinlichkeit begründen will, weiß ich nicht anzugeben. Da in einer und derselben Stadt stets nur ein Dom, also keine Verwechselung möglich und denkbar ist, so pflegt man den Heiligen, dem irgend ein Dom geweiht ist, höchst selten namentlich anzugeben. Giebt es aber einen alten, verlassenen Dom, so unterscheidet man etwa den alten vom neuen. Auf eine so eminente Unkunde, als Rec. hier darlegt, konnte ich nicht vorbereitet seyn. Indeß hätte er nur die Anmerkung deff. Blattes ansehen dürfen, wo der Name des S. Rufino ausgeschrieben stehet, um sich zu überzeugen, daß von dem Dome S. Rufino die Rede sey und keinesweges von einer Klosterkirche, welche nach dem Herkommen der christlichen Welt überhaupt niemals ein Dom seyn kann. Nur der Sache willen. — [2]) S. Brunetti, Fil. cod. Dipl. Toscano, P. I. Firenze 1806. cap. III. p. 247. ff. und p. 261. ff. — [3]) Ders. das. §. 9. p. 255. — [4]) Malispini (cap. XXXVIII.) giebt diese Kirche noch nicht für einen heidnischen Tempel; erst G. Villani (storie, lib. I. c. XLII.) Vgl. Richa delle chiese di Fir. T. VI. p. III. der Introduz. und Vinc. Follini zum Malispini, Cap. cit. Anm. 12.

Im Verlaufe von mehr als eintausend Jahren hat diese Kirche mehrfältige Aenderungen erlitten. Die kleine Tribune über dem gegenwärtig nach Westen gerichteten Altare kam im zwölften Jahrhunderte an die Stelle des ehemaligen Einganges; dieser ward gleichzeitig an die entgegengesetzte Seite verlegt[1]). Schon ungleich früher hatte man die Außenseiten der Kirche in mehrfarbigem Marmor bekleidet, und was damals unbedeckt geblieben, soll Arnolfo beendigt haben[2]). Allein der Plan der Kirche ist, mit Ausnahme des erwähnten westlichen Anbaues, noch unverändert der alte, und die Vertheilung der größeren Säulen an den inneren Wänden nebst allen darüber aufgerichteten Bogen und Gewölben gehört ebenfalls zur ersten Anlage.

Doch selbst ohne die Beyhülfe dieses nicht ganz erweislich longobardischen Denkmales wird das voranbemerkte außer Zweifel stellen, was vorauszusetzen war: daß Alles, was mit einiger Sicherheit für ein Bauwerk longobardischer Zeiten auszugeben ist, den ostgothischen Denkmalen sich unmittelbar anschließt und zu denen der carolingischen Epoche den Uebergang bildet.

Bauart der Italiener unter den Carolingern

In einer der früheren Abhandlungen habe ich gezeigt, daß in den Bauwerken Carls des Großen und gleichzeitiger Päbste der allgemeine Plan, die größeren Dimensionen der Theile, besonders aber die technische Ausführung, dem classischen Alterthume noch immer viel näher steht, als dem nachfolgenden, späteren Mittelalter. Indeß möchte es hier an seiner Stelle seyn, die allgemeine Kunde von einigen Gebäuden nachzutragen, welche theils noch der longobardischen, theils schon der carolingischen Epoche angehören, worüber nicht immer mit Zuversicht zu entscheiden ist.

Dahin dürfte die alte florentinische Basilica S. Piero Scheraggio zu versetzen seyn, deren die Annalisten als eines Versammlungsortes für bürgerliche Berathungen häufig erwähnen. Seit dem dreyzehnten Jahrhunderte ward sie stückweis abgetragen, der letzte Ueberrest unter der Regierung Peter Leopolds mit dem anstoßenden Gebäude der Uffizj auch dem Zwecke nach verbunden. Indeß giebt uns Richa[3]), zu dessen Zeit dieser Rest noch vorhanden war, einen

[1]) S. die Abh. V. — [2]) Vasari, vita d'Arnolfo, ed. c. p. 93. — Gio. Villani, sein Gewährsmann, spricht nur von einzelnen Theilen der Außenseite, welche er, gheroni, nennt, Dreyecke, also nothwendig die Zwickel über den Bögen und unterhalb des Gebälkes. Arnolph baute im sogenannten gothischen Geschmacke; das Ganze der Bekleidung entspricht aber, zugleich mit der Sculptur an den Ausgängen der Ableitungsrinnen, der florentinischen Bauart des eilften Jahrhunderts. — [3]) Delle chiese di Firenze, To. II. p. 3. seq. Vgl. Osservatore Fiorentino, Vol. V. p. 223. der n. Ausg.

Grundriß der Kirche, nach welchem sie drey Schiffe, jedes mit seiner Tribune, enthielt; melden andere Schriftsteller, daß die Säulenschafte, sogar ein Theil der Kapitäle, aus antiken Gebäuden entnommen waren. Nach Giovanni Villani[1]) entdeckte man seiner Zeit in der Kirche häufige Ueberreste antiken Pflasters. Demungeachtet dürfte dieses Gebäude wahrscheinlicher den longobardischen, als den vorangegangenen Zeiten angehören, weil sie schwerlich die stürmische Epoche des gothischen Krieges, der longobardischen Einwanderung so unversehrt würde überdauert haben, als wir sie frühe in der Geschichte auftreten sehn. Im Kriege unterlag die Holzverdachung der alten Basiliken dem Feuer, bey lange dauernder Zerrüttung der Vernachlässigung. Aus römischer Zeit haben solche Gebäude daher nur zu Rom und Ravenna sich erhalten. Endlich scheint auch der Beyname der Kirche eine deutsche Wurzel zu haben[2]).

Demselben Grundrisse begegnen wir in der Kirche S. Piero in Grado, auf dem Wege von Pisa nach Livorno, deren Andenken sehr weit zurückreicht[3]). Diese Kirche war im Verlaufe des zwölften Jahrhunderts durch ihre Heiligthümer zu großem Ansehn, daher, nach der Sitte der Zeit, durch milde Gaben zu vielem Reichthum gelangt[4]). Hieraus erklären sich die Spuren gleichzeitiger Erneuerungen des Dachstuhles, des Kranzes und anderer Stellen der Mauerflächen. Mit Ausnahme dieser späteren Ergänzungen, vielleicht auch der ganzen Westseite des Gebäudes, welche Morrona nicht ohne Grund für einen Zusatz hält[5]), ist alles Uebrige so alterthümlich, daß nichts entgegensteht, es den letzten longobardischen, oder frühesten carolingischen Zeiten beyzumessen.

Der Grundriß dieser Kirche unterscheidet sich von demjenigen anderer Basiliken der älteren Zeit nur etwa durch eine größere Breite des Hauptschiffes und durch ein gedrückteres Verhältniß der drey ganz halbrunden Tribunen oder

---

[1]) Storie univ. lib. I. c. 38. — ed ancora oggi del detto smalto si trova cavando, massimamente nel sesto di S. Piero Scheraggio. — [2]) Sie erhielt diesen Beynamen von einem nahegelegenen Abzug von Unreinigkeiten. Es mag ihm daher das Wort: Kehren, Kehricht, zum Grunde liegen, wenn es überhaupt erweislich, in diesem Sinne, altgermanisch ist. — Die Crusca hat bisher dessen Wurzel nicht ausfindig gemacht. Der Abzug selbst mag übrigens der Rest einer antiken Cloaca gewesen seyn, da in der Nähe viel altes Pflaster von Zeit zu Zeit aufgedeckt wurde. — [3]) Brunetti cod. dipl. Tosc. T. I. p. 269. wird S. Piero mit den sieben Pinien schon im Jahre 763 erwähnt; mit den Pinien aber mußte auch der Beyname absterben und einem neuen Raum geben, welcher auf eine spätere Erweiterung der Kirche, gegen den Arno hin, gegründet scheint. — [4]) Morrona, Pisa illustrata, To. III. c. XIX. §. 6. (Ed. sec. p. 393.) — [5]) Ders. ebendas. Doch kann dieser Theil nach seinen technischen Merkmalen nicht wohl so neu seyn, als jener Specialforscher ohne bestimmte Gründe annimmt.

Altarnischen. In beiden Stücken zeigt sie eine gewisse Uebereinstimmung mit der Kirche S. Saba zu Rom, deren sehr eigenthümliche Backsteinverzierungen an der äußeren Mauer der drey Tribunen vom Garten her sichtbar sind, doch häufig ganz übersehen werden.

Ausgezeichneter ist, als Beyspiel später Nachwirkung antiker Vorbilder, der Vorhof der Kirche S. Ambruogio zu Mayland. Nothwendig fällt er in die Zeit der kostbaren Begünstigungen, welche Ludwig der Fromme dieser Kirche angedeihen ließ. Der Architect, welcher diesen Bau geleitet, verfolgte darin, was im Mittelalter höchst ungewöhnlich ist, das Motiv jener römischen Verbindung der Säulenstellung mit der Bogen-Construction, welche die moderne Kunst, die Arcade, nennt. Diese alte, in einer weiten Ebene belegene Stadt besaß in so früher Zeit die Mittel nicht, aus entlegenen Steinbrüchen Baumaterialien herbeyzuschaffen, bediente sich daher in ihren hoch-mittelalterlichen Bauunternehmungen eines schlecht gebrannten Backsteins. Unter diesen Umständen war die Aushülfe, welche der Architect aufgefunden, ganz sinnreich, zeugt sie von Beobachtung und Nachdenken. Uebrigens zeigt die technische Ausführung von barbarischer Ungeschicklichkeit.

Die Kirche selbst zeigt an ihrer östlichen Seite noch einige musivisch verzierte, halbrunde Nischen, von sehr alter, wohl spät-römischer Anlage. Im Uebrigen ist ihr Schiff seit dem zwölften Jahrhundert in verschiedenen Bauarten erneuert worden, was denen, welche nach Abbildungen sie beurtheilen, viele Schwierigkeiten macht[1]), deren Beseitigung an Ort und Stelle gar leicht fällt.

Bis um die Mitte des neunten Jahrhunderts blieb demnach die Architectur neuerer Italiener dem christlichen Alterthume verwandt, zeigte sie, im Entwurfe, in den Eintheilungen, in der Ausbildung des Einzelnen, ihre Abkunft aus der römischen Schule, ihr Bestreben, dem Antiken möglichst nahe zu kommen, noch immer mit überzeugender Deutlichkeit. Allein auch die nächstfolgende Epoche, von der Mitte des neunten, bis zum Ende des zehnten Jahrhunderts, blieb in der allgemeinsten Anlage den überlieferten Formen getreu, wenn auch andererseits Alles, was darin zur Ausführung und Ausbildung des Einzelnen gehört, von stets zunehmender Verwilderung zeigt. In dieser Zeit wurden kleine, schlecht behauene Bruchstücke durch häufigen Mörtel verbunden, die Verzierungen mit größter Ungeschicklichkeit bearbeitet, so daß selbst den einfachsten Gesimsen in Kanten und Flächen die nöthigste Schärfe fehlt.

---

[1]) S. Fiorillo, Gesch. der zeichnenden Künste, Thl. II. S. 378. und, von der Hagen, Briefe in die Heimath, Bd. I. S. 285.

Architectur im oströmischen Reiche, oder byzantinische Baukunst

Für die Geschichte der Baukunst im neugriechischen, oder östlichen Reiche ist bisher höchst Weniges geschehen. Die älteren Sammler byzantinischer Alterthümer waren Priester, richteten daher ihre Aufmerksamkeit ganz auf kirchliche Dinge[1]); auch wurden damals kunsthistorische Forschungen durch die Umstände nicht eben begünstigt. Denn bis gegen das Jahr 1790 war bekanntlich in ganz Europa kein Baukünstler geneigt, oder fähig, von alten Werken, welcher Zeit und Schule sie angehören mögen, ganz zutreffende Vermessungen und genaue Zeichnungen zu machen. Man beachte nur die Abbildungen in den Reisen des Nointel und Choiseul, welche in ihrer Zeit bereits als ein Wunder genauer Versinnlichung anfgenommen wurden. Ich vermuthe, daß Piranesi, seiner schwachen Perspectivik ungeachtet, zuerst auf die Möglichkeit und den Werth genauerer Abbildungen hingewiesen, besonders die Engländer angeregt habe, welche in dieser speciellen Beziehung, in den Werken des Stuart, des Murphy, der englischen Alterthumsforscher, den übrigen Zeitgenossen vorangegangen sind. Spätere Reisende in den levantischen Gegenden wurden durch wichtigere Gegenstände, durch die antiken noch immer unerschöpften Denkmale, von der Untersuchung des griechischen Mittelalters abgezogen.

Doch so weit wir noch immer von dem Zeitpunkte entfernt seyn mögen, in welchem auch denen, welche die Levante nicht besucht haben, vergönnt seyn wird, eine Geschichte der Künste im östlichen Reiche zu compiliren, so ist doch über diesen Gegenstand wenigstens so viel bekannt, als hinreicht, um zu untersuchen, mit welchem Grunde von vielen Neueren die Bauart der westlichen Europäer in einem bestimmten Abschnitte des Mittelalters die byzantinische genannt wird.

Zuerst werden wir zu untersuchen haben, ob byzantinische Architectur überhaupt ein bestimmter, sicher begrenzter Begriff sey, sodann, ob während des Mittelalters in irgend einer Zeit, ob an allen, oder nur an bestimmten geographischen Punkten, einzelne, oder vielmehr alle Eigenthümlichkeiten der byzantinischen Architectur bey den westlichen Europäern Eingang gefunden haben.

Ist, byzantinische Architectur, ein bestimmter Begriff? Nicht mehr, als lateinisch-christliche, oder westeuropäische Architectur, welcher Namen, Angesichts so großer Verschiedenheit der successiv hervortretenden Kunstformen, Niemand

---

[1]) Wie bändereich die Lit. der Untersuchungen des kirchlichen Zustandes der neueren Griechen schon vor einem Jahrhunderte war, zeigt sich bey, Elßner, neueste Beschreib. der griech. Christen, Berlin 1737. 8.

sich jemals bedienen wird. Während seiner tausendjährigen Dauer war das byzantinische Reich, wenn auch in geringerem Maße, als der Westen, doch immer ebenfalls jenem Wechsel der Schicksale, der Ansichten, der Launen des Geschmackes unterworfen, welcher das neuere Weltalter vom hohen Alterthume unterscheidet. Seine Baukunst konnte daher im eilften Jahrhundert nicht dieselbe seyn, als im fünften, oder funfzehnten; byzantinische Bauart also wird nichts ausdrücken, nichts bedeuten können, als eine lange Reihe sehr verschiedener Bauarten, welche innerhalb des Umkreises des östlichen Reiches einander nach und nach gefolgt sind und verdrängt haben. Unsere geringe Kenntniß von diesen verschiedenen Bauarten, unsere Unwissenheit, verleitete uns, sie in eins zu fassen, wie denn bey allem weit Entlegenen die Theile in einander überzugehn, in größere Massen sich zu vereinigen den Anschein haben.

Jegliche Vergleichung der Bauarten beider Hälften der Christenheit muß von der Thatsache ausgehn, daß beide Schulen gleichzeitig aus der römischen des sinkenden Reiches entsprungen sind, daher voraussetzlich viel Gemeinschaftliches bewahrt haben, welches aus späteren Einwirkungen zu erklären oftmals ganz unnöthig ist. Ueberhaupt war die Bildung der ersten christlichen Jahrhunderte eine gemischte griechisch-römische, Rom längst schon die prachtvollste Stadt der Welt, das unmittelbare Vorbild der Gründung Constantins. Diese römische Colonie erhob sich während des vierten Jahrhunderts kaum über die Mittelmäßigkeit einer großen Provinzialstadt, weil die Kaiser, an das Feldlager, oder strategisch wichtige Punkte gebunden, beide Hauptstädte zu vernachlässigen genöthigt waren. Allein selbst, als im fünften Jahrhundert das neue Rom, Constantinopel, der ständige Wohnsitz beglückterer Fürsten ward, dieses in nöthigen oder prachtvollen Bauunternehmungen größere Thätigkeit herbeyführte, entwickelte sich dort noch immer kein neuer, vom römischen Herkommen abweichender Geschmack. Denn aus höchst unverdächtigen Zeugnissen erhellet, daß von Theodosius bis auf den ersten Justinian die Bauart der östlichen Römer in allen wesentlichen Dingen derjenigen entsprach, welche gleichzeitig in Italien üblich war. Noch gab man den byzantinischen Münzen lateinische Umschrift, bisweilen selbst die römische Wölfin.

Obwohl bildnerisch untergeordnet, werden die Gebäude an der Säule des Arcadius[1]) uns doch den allgemeinsten Charakter damals zu Constantinopel üblicher Architectur versinnlichen können. Sie erhalten indeß durch das Zeugniß des ungenannten Topographen von Constantinopel[2]), dem in Bezug auf christ-

---

[1]) S. Banduri, Imperium orient. To. II. Tab. I. II. III. XI. XVI. XVIII. — nirgend unter so vielen eine neue, fremdartige Grundform. — [2]) S. bey dems. To. I. den anonymus de ant. Constantinop.

liche Alterthümer Blick und Auffassung des allgemeinen Charakters nicht abzusprechen sind, ein größeres Gewicht. Dieser ziemlich späte Schriftsteller war mit dem römischen Ursprung der byzantinischen Bauschule bekannt und vertraut; denn er meldet ohne Zeichen der Befremdung, daß Juliana, Schwester Theodosius des Großen, eine Kirche von römischen Künstlern[1]) habe erbauen lassen. Ueberhaupt setzt er die einfache, römisch-christliche Anlage der älteren Kirchen dem complicirten Entwurfe der späteren wiederholt und mit ausgesprochener Absichtlichkeit entgegen. „Gemeinschaftlich, sagt er[2]), mit seiner Mutter Helena erbaute Constantin die Apostelkirche in länglichtem Viereck und gab ihr einen hölzernen Dachstuhl.“ Diese allgemeine, durch Anschauung der römischen und ravennatischen Basiliken zu ergänzende Charakteristik umfaßt zugleich einige andere früher von ihm erwähnte Kirchen. Denn er kommt in der Folge auf dieselben zurück, wo er von einer, der jetzigen Sophienkirche vorangegangenen sagt: daß sie in länglichtem Viereck gebaut war, gleich den Kirchen S. Agathonikus und Isaacius[3]), denselben, deren Anlage er früher, doch minder bestimmt, bezeichnet hatte. Als eines Werkes desselben Constantinus erwähnt er der gleichfalls oblongen Kirche des Evangelisten Johannes, und um wenig später einer von Theodosius dem Großen erbauten, überwölbten Rotunde, deren Anlage, da unser Berichtgeber keine Aussenwerke anzeigt, wohl alterthümlich einfach war[4]). Allein auch in einigen noch vorhandenen Denkmalen, dem Hippodrom, der großen Cisterne, bewährt sich die römische Abkunft der byzantinischen Bauschule.

In dieser erhielt sich eine gewisse alterthümliche Einfachheit der allgemeinen Anlage bis zu den früheren Jahren der Regierung des ersten Justinian, dessen zahlreiche Bauwerke von einem Zeitgenossen in einer eigenen Monographie verzeichnet worden sind[5]). In diesem Werke, dessen übrigen Inhalt ich, als schon benutzt und höchst zugänglich, übergehe, finden sich einige Angaben über zwey der frühesten Werke des genannten Kaisers, der Kirchen S. Peter und Paul,

[1]) Anon. cit., lib. II. (Banduri, ed. Paris. p. 37. Ven. p. 33.) — *τῶν τεχνιτῶν ἀπὸ Ρώμης ελθόντων.* — Wie sehr man sich daran gewöhnt hatte, Jegliches dem Stoffe oder der Kunst nach Köstliche mit Rom in Verbindung zu denken, zeigt sich unter anderen Beyspielen auch in der Abh. de sepulchris, quae sunt in templo ss. Apostolorum (ap. Bandur. To. I. p. 122. 164.) — *λάρναξ ἀπὸ λίθου τιμίου Ρωμαίου,* und früher: *λαρνάκια τρία πορφυρᾶ Ρωμαῖα,* wodurch die Steinart näher bestimmt wird. — [2]) Anon. c. lib. II. (p. 32. oder 29.) Vgl. die Beschreibung der Kirche zu Bethlehem durch Mariti (viaggi, T. IV.); deren Abbildung bey, Amico, piante etc. — Diese Kirche wird ebenfalls der Mutter Constantins zugeschrieben. — [3]) Id. lib. IV. (p. 65. oder 57.) — [4]) Id. lib. III. (p. 56. oder 49.) — [5]) Procopius, de aedificiis Justiniani.

und S. Sergius und Bacchus, deren erste ein länglichtes Viereck einnahm, die andere hingegen ins Runde gebaut war. Gyllius giebt von der letzten, welche er noch in gutem Stande gesehen hatte, eine gedehnte, obwohl nicht ganz befriedigende Beschreibung[1]). „Die Kirche S. Peter und Paul, sagt er, ist nicht mehr vorhanden, wohl aber S. Sergius und Bacchus, deren Titel die heutigen Griechen noch festhalten, obgleich sie, indem die Türken ihrer sich bemächtigt haben, längst aufgehört eine christliche Kirche zu seyn. Sie ist ins Runde gebaut; ihre Kuppel von Backsteinen ruht auf acht Pfeilern (ob ein Octogon?). Im Innern (schließe ich aus dem Folgenden) sind an den Pfeilern zwey Reihen ionischer Säulen vertheilt; die untere besteht aus sechzehn Säulen, welche auf dem Fußboden ruhen (etwa, keinen Sockel, kein Basament haben?); die obere Reihe besteht aus zweyundzwanzig Säulen." Hierauf beschreibt er die Kapitäle beider, der unteren wie der oberen Ordnung; doch verstehe ich aus seinen Angaben nur so viel, daß die obere Reihe von der unteren verschieden und nicht, wie Gyllius sagt, von ionischer, sondern von frey componirter Ordnung war[2]). So ungenügend die Beschreibung ist, so läßt sie immer doch so viel errathen, daß jenes Gebäude den römischen und ravennatischen des fünften Jahrhunderts der Anlage nach gleicht.

Bis dahin also war im östlichen Reiche, wie mit Sicherheit sich behaupten läßt, die Bauart derjenigen ähnlich, welche aus den römischen und ravennatischen Denkmalen des vierten und fünften Jahrhunderts höchst bekannt ist. Und wenn dieselbe im Laufe der langen und beglückten Regierung Justinians I. aus verschiedenen Ursachen theils glänzender, als nach dem gothischen Kriege, nach der longobardischen Einwanderung, in Italien noch möglich war, theils aber auch in neuen Formen sich entwickelte, welche die rituellen Anordnungen des Kaisers im Kirchenbau nothwendig machten; so ward hiedurch noch keinesweges das technische System, noch selbst die Verzierungsart der christlich-römischen Schule ganz verdrängt, oder aufgehoben.

---

[1]) Petrus Gyllius, de topograph. Constantinop. lib. II. c. XIV. (bey Banduri). — [2]) Ders. das. — „capitula inferiorum (columnarum) echinos habent circumdantes imam partem; reliqua pars est tota vestita foliis. Superiorum volutae ex quatuor angulis capitulorum eminent, echini vero ex latere prominent; reliqua pars folia egregie expressa continet." — Die Urkunde des Baues, eine Inschrift im umlaufenden Friese der unteren Säulenstellung, findet sich bei Du Cange, Constantinopolis Christiana lib. IV. — Bey Ritter, Erdbeschreibung, Thl. I. der zweyten Ausg. S. 873. hält ein Reisender einige Trümmer unweit Abussyr in Unterägypten für Ueberreste der Bauwerke, durch welche Justinian (nach Procop) die Stadt Taphosiris geschmückt hat; was mir indeß gewagt scheint, wenn sie wirklich „dorische Säulenreste" enthalten sollten, wie gesagt wird.

Die Sophienkirche, deren Kern, wenn gleich seiner vielfältigen Vorhallen und anderer Aussenwerke beraubt, bis auf unsere Tage sich erhalten hat, zeigt sowohl, daß die Baukunst im östlichen Reiche unter Justinian die verwandte der germanisirten Provinzen des westlichen an Kühnheit und Hülfsmitteln aller Art weit überbot, als auch, daß sie schon damals begonnen, im Grundrisse der Kirchen vom allgemeinen Herkommen der Christenheit abzuweichen.

Die überwölbte Rotunde, welche die römischen Architecten der classischen Zeit zu großer Vollendung durchgebildet hatten, diente nicht selten schon den früheren Christen zum Vorbilde ihrer Kirchen. Von Anbeginn mochte sie nur etwa der practische und ästhetische Werth dieser Grundform gewonnen haben. Allein in der Folge erhielt das Rundgewölbe eine bestimmte Bedeutung, welche sie in der griechischen Christenheit zu einem unumgänglichen Erforderniß des Kirchenbau's erhob[1]), und ihm über dem Heiligthume (*ἱερατεῖον*) seine Stelle anwies.

Diese Bedeutung stärker hervorzuheben, sie eindringlicher zu machen, vielleicht auch das zu jener Zeit bewundertste Bauwerk, das römische Pantheon, zu überbieten[2]), gab man der Rotunde, welche den Kern der Sophienkirche ausmacht, eine überwiegende Größe, welche die übrigen, gleich wesentlichen Theile (die geschiedenen Versammlungsorte für die verschiedenen Abtheilungen der Gemeinde) als bloß beygeordnete erscheinen läßt[3]). Ich vermuthe, daß die weite Ausdehnung unter der Kuppel ursprünglich ganz *ἱερατεῖον*, war, wie die abgeschlossenen Logen zu den Seiten in ihren verschiedenen Stockwerken[4]) zur Aufnahme der Gemeinde beider Geschlechter und des Hofes; in Kirchenbuße Begriffene werden in den längst abgetragenen Vorhallen ihre Stelle gefunden haben[5]).

Verstehe ich den Plan, verstehe ich die Schriftsteller, welche mir eben zu Gebote stehen, richtig, so dürfte aus den Anordnungen des Kaisers zu erklären

[1]) S. Goar, R. P. F. Jac., *Εὐχολόγιον*, sive rituale graecor. etc. Lutetiae. Paris. 1647. fo. 13. 15. not. — Vgl. anonym. s. c. lib. IV. (p. 72. 83.) und, für die neueren Zeiten, Allatius, Leo, de Templis Graecor. recent. ad Jo. Morinum etc. Col. Agripp. 1645. 8. Ep. II. No. 3. — Mariti, viaggi, To. IV. p. 166. von S. Saba, unweit Jerusalem. „Essa é di una sola navata, con una bella cupoletta, che corrisponde al etc." — [2]) Amm. Marcellin. lib. XIV. — Pantheon, velut regionem teretem speciosa celsitudine fornicatam — aliaque decora urbis aeternae. — [3]) S. die Grundrisse u. Durchschnitte bey Du Cange, Const. Chr. — [4]) S. dens. das. oder, d'Agincourt, welcher seine Abbildungen aus jenem entlehnt hat. — [5]) So verstehe ich (anon. c. p. 77. oder 67.) die, *φίνας τοῦ ναοῦ*, welche Justinian den in Kirchenbuße Begriffenen anwies. — Die späteren nennen diese Vorhalle: *ναρϑήξ*, den Ort für die Gemeinde: *ναός*. Unter letztem Ausdrucke verstand also der anonymus wahrscheinlich jene Räume und Logen, welche nur an zwey Seiten sich erhalten haben (S. bey Du Cange, den Durchschnitt). In diesen waren die Geschlechter nothwendig gesondert, wie noch durchhin im Orient; s. Mariti viaggi, To. I. von Larnica in Cypern.

seyn, daß sein Architect der schwierigen Aufgabe sich unterzog, eine Kuppel von so großen Dimensionen über vier, durch weitgespannte Bogen verbundenen Pfeilern aufzurichten. Ungeachtet der Vorsicht, welche er in der Wahl seines Materiales, vielleicht auch in den Grundlagen, angewendet hatte, brachte er sein Werk doch nur mühsam und vermöge vieler Nachhülfe zu Stande[1]). Jene weitgespannten Bögen eröffneten den abgesonderten, niedriger angelegten Theilen des Gebäudes, so wie den Gallerieen, welche in einem zweiten Geschosse des Gebäudes darüber angebracht waren, die Durchsicht auf den Raum unter der Kuppel und die rituellen Handlungen, welche darin vorgenommen wurden.

Ungeachtet dieser ganz neuen Vertheilung des Raumes, welche mehr und weniger allen späteren Kirchen der griechischen Christen zum Vorbilde gedient hat, zeigen sich in St. Sophia noch immer viele, noch lange nicht zur Unkenntlichkeit entstellte Elemente der älteren römischen Baukunst. Die Kuppel unterscheidet sich nur durch ein gedrückteres Verhältniß, nur durch ihre Stellung über vier mächtigen Pfeilern von den älteren antiken und christlich-römischen. In den Dimensionen der Theile zeigt sich noch immer antike Mächtigkeit; denn ein Theil der aufgewendeten Säulenschafte gehörte zu den größesten bekannten[2]). Auch in der umsichtvollen Auswahl des Materiales, aus welchem die Kuppel construirt worden, erkennt man die römische, in der Verarbeitung des Backsteines unerreichte Bauschule. Auch entspringt Alles, was in der Anlage des Ganzen als neu, oder als abweichend vom Alterthümlichen erscheint, ganz offenbar aus der Aufgabe, jenen äußeren Anforderungen zu genügen, welche die Umstände eben damals herbeygeführt hatten.

Unter veränderten Umständen konnten diese Anforderungen, welche langezeit in Kraft geblieben, doch nicht mehr so ganz dasselbe Resultat herbeyführen. Schon um Vieles kleiner war die Rotunde des Kaisers Basilius, im vorgerückten Mittelalter die einzige, welche, in so fern, als sie den vorherrschenden Theil des Ganzen bildete, der Sophienkirche wohl noch zu vergleichen stand[3]). Aus der Beschreibung des Photius wird indeß nicht klar, ob sie, gleich der Sophienkirche, Seitengallerieen besaß; doch erwähnt er der Apsis und der Vorhalle. Nach dem Reichthum der Incrustationen und musivischen Malereyen, war das Ganze mehr auf eine glänzende Ausbildung verzierender Theile angelegt, als auf Größe in den Dimensionen.

---

[1]) S. die Compilation des, Du Cange, Constant. Christ. lib. III. p. 35. oder den Gyllius. — [2]) S. Procop. de aedificiis Justiniani, oder Gibbon und andere, welche ihn benutzt haben. — [3]) S. Photii, novae SS. Dei genitricis in palatio a Basilio Macedone extructae descriptio. ap. Bandur. Imp. or. T. I.

Ueberhaupt fehlte es dem späteren Mittelalter nothwendig sowohl an der Kunst, als selbst an den Mitteln, Rotunden zu erbauen, welche in der Größe der Sophienkirche vergleichbar wären. Die Ausdehnung der, als symbolisch, erforderlichen Rotunda mußte nach Maßgabe der Umstände immer mehr sich verengen, hingegen die früher untergeordneten Seitentheile anwachsen, bis endlich, was in der Sophienkirche den eigentlichen Körper, den Haupttheil des Ganzen zu bilden scheint, zur nothdürftigen Bezeichnung und Andeutung des geheiligten Mittelpunktes eingeschwunden war.

Von Herrn Professor Hübsch zu Frankfurth erhielt ich, kurz nach Beendigung seiner fruchtbaren Reise durch Griechenland, die Seitenansicht einer Kirche in den Umgebungen von Athen, mit dem Bedeuten, daß in jenen Gegenden dieselbe Anlage sich häufig wiederhole. In der Mitte des Gebäudes erhebt sich eine Kuppel von geringem Durchmesser auf einer Trommel, welche über die Seitentheile ansehnlich erhöht und durch angelehnte, vielleicht antike, Säulen geziert ist. Kirchen von dieser Anlage werden, vornehmlich wenn sie viele Fragmente antiker Bauwerke enthalten, im Durchschnitt einer älteren Epoche des Mittelalters beyzumessen seyn[1]). Hingegen gehören solche, in denen auch die Seitentheile überwölbt sind, wahrscheinlich den späteren, schon ungleich mehr barbarisirten Jahrhunderten. Ein Beispiel dieser letzten Art zu Misitra[2]).

Dieser Gebrauch des vorgerückten griechischen Mittelalters, die Seitenabtheilungen der Kirchen, gleich der mittlen, zu überwölben, entstand nicht aus einer Laune des Geschmackes, vielmehr aus dem Bedürfniß; denn in vielen Landschaften des östlichen Reiches fehlte es an Hochwald, mußte daher jede Holzconstruction kostbar, oftmals unerreichbar seyn. Wir sehen im Königreiche Sicilien noch gegenwärtig die Landkirchen, wie zu Procida, Theil für Theil überwölben, und bei den christlichen Nubiern des Mittelalters[3]), und in einigen Landstrichen des Orients, deckten Gewölbe alle, selbst die gemeinsten Gebäude. In diesen Gegenden überzog und überzieht man noch immer die Gewölbe unmittelbar mit Cäment von einer oder der anderen Mischung; allein auch die neueren Griechen, wenn ich ver-

---

[1]) Spon, voyage etc. T. II. p. 77. vom Kloster des heil. Lucas, unweit des alten Stiri: „l'Eglise est bien bâtie en croix Grecque, avec un Dôme médiocre au milieu —" Romanus Sohn Constantin VII. habe sie gegründet. Spon sah: une vieille pancarte, qui parloit de cette fondation. — [2]) S. Chateaubriand, Itin. de Jérusalem, Vol. 1. 1811. p. 97. s. — „Misitra — église de l'archeveché — Quant à l'architecture, ce sont des dômes plus ou moins écrasés, plus ou moins multipliés. Cette cathédrale a pour sa part sept de ces dômes." Vgl. Willmann, travels, und Olivier, über ein Kloster in Chios. Mit Ausnahme des Mariti, lassen die levantischen Reisenden den Grundriß, auf welchen es ankommt, ganz aus den Augen. — [3]) S. Ritter, Erdbeschreibung, wo a. s. St. die Nachweisungen; die Reisen durch Persien 2c.

schiedene mir vorliegende Zeichnungen und Andeutungen recht verstehe, legten ihre Ziegelbedeckung unmittelbar auf das Gemäuer in haltbaren Mörtel.

Also hätten wir vom vierten zum eilften Jahrhundert, nach oben versammelten Angaben, in der oströmischen, oder byzantinischen Kirchenbaukunst drey Epochen zu unterscheiden: die eine, von Constantin bis auf Justinian I., in welcher, wie ich gezeigt habe, die byzantinische Bauart mit ihrem Vorbilde, der christlich-römischen, noch durchaus übereinstimmte; die andere, unter Justinian und den zunächst folgenden Kaisern, welche theils im Technischen sich glänzender entwickelte, als in Italien nach dem gothischen Kriege noch möglich war, theils aber auch den neuen rituellen Anordnungen zu entsprechen, den bis dahin üblichen Grundriß der Kirchen in einen complicirteren, mehr durchschnittenen verwandelte; die dritte, etwa vom 10ten bis zum 12ten Jahrhunderte, welche zwar, da jene Anordnungen bis in die späteste Zeit in Kraft geblieben sind, im Wesentlichen die Eintheilungen und Absonderungen des Justinianeischen Zeitalters beybehielt, doch in den Dimensionen, in der Pracht und Solidität der Ausführung immer mehr sich verengen und beschränken mußte.

Von keinem einzigen, geschmückteren Gebäude des griechischen Mittelalters hat die Vorderseite sich vollständig erhalten. Nach alten Angaben waren indeß die Säulengänge und anderweitigen Außenwerke der Sophienkirche von stattlichen Dimensionen[1]). Ueberhaupt werden wir annehmen dürfen, daß bis auf das zwölfte Jahrhundert zu Constantinopel die ursprüngliche Bestimmung der alten architectonischen Elemente und Theile nie ganz in Vergessenheit gekommen ist. Denn es haben bis dahin viele, ja die meisten Bauwerke des vierten bis sechsten Jahrhunderts, sich in gutem Stande erhalten, die Paläste sogar in bewohnbarem[2]). Auch in Italien erhielt sich das Alterthümliche länger, ward später das ganz Abweichende aus dem Norden eingeführt, wo die Seltenheit der Vorbilder die Entwickelung des Geistes neuer und willkührlicher Erfindung begünstigt hatte.

Byzantinische Architectur,

als neu aufgekommene Benennung irgend einer Bauart des westeuropäischen Mittelalters.

Welche nun von jenen drei Epochen der byzantinischen Kirchenbaukunst hält man für das Vorbild irgend einer der im westlichen Europa während des

[1]) S. Du Cange, Const. Christ. — [2]) S. die byz. Historiker und Topographen; Villehardouin, hist. de l'Empire de Const. sous les François. (Ed. 1657. fo. p. 51. 72. 81. 99. 132.) — Vergl. Schlossers Gesch. der bilderstürmenden Kaiser. — Bey, Canisius, lect. ant. To. V. ist auch Guntheri hist. Const., einzusehn.

Mittelalters gebräuchlichen Bauarten? Ich bezweifle, daß man jemals diese Frage sich vorgelegt habe; denn es bezeugt die häufig wiederholte Behauptung, daß S. Vitale zu Ravenna, S. Marco in Venedig und andere alte Kirchen der Sophienkirche nachgeahmt seyen, von einer gänzlichen Verworrenheit der Vorstellungen [1]). Wahrscheinlich entstand der Name, byzantinischer Styl, welcher in den letzten Zeiten so viel Eingang gefunden, eben nur aus einigen Andeutungen des Vasari [2]), welche weder buchstäblich anzunehmen, noch durchaus zu verwerfen sind. Ich habe bereits gezeigt, daß, in Bezug auf die Malerey, seine Kunde vom Einfluß der neueren Griechen im Allgemeinen richtig war, nur der Bestimmtheit entbehrte, und versucht, die Art dieser Einwirkung und die Zeit, in welcher sie statt gefunden, aus Denkmalen und anderen Urkunden festzustellen. Dasselbe wird auch mit Hinsicht auf die Baukunst möglich, wenigstens des Versuches werth seyn. Suchen wir also auszumachen, zu welcher Zeit die Italiener gewisse, ebenfalls noch genau zu bestimmende Eigenthümlichkeiten der neugriechischen Kirchenbaukunst aufgenommen, oder nachgeahmt haben; ferner, welcher der drey, in vorangehender Untersuchung unterschiedenen Epochen eben diese von den Italienern etwa nachgeahmten Eigenthümlichkeiten angehören.

Offenbar kommt die erste, in welcher die Baukunst des östlichen Reiches jener des westlichen in allen Dingen gleichstand, hier durchaus nicht in Betrachtung. Denn nicht früher, als nachdem die byzantinische Architectur einen eigenthümlichen Charakter entwickelt, durch größere Pracht vor der gleichzeitigen Bauart in den alten Provinzen des westlichen Reiches sich ausgezeichnet hatte, konnte in diesen der Wunsch entstehen, sie nachzuahmen. Gestatteten aber die Umstände den Italienern, überhaupt dem Occident, das Eigenthümliche, Abweichende, Neue, welches die byzantinische Baukunst unter Justinian und einigen nachfolgenden Kaisern entwickelt hatte, je vollständig nachzuahmen? Bekanntlich fanden die liturgischen Anordnungen Justinians nicht einmal zu Rom, nicht einmal in der Pentapolis Eingang, blieb demnach der complicirtere Grundriß der griechischen Kirchen mit dem Ritus der lateinischen ganz unvereinbar. Die

---

[1]) Zum Vorbild der ersten hat augenscheinlich am meisten das antike Gebäude St. Minerva Medica zu Rom gedient. Siehe die Grundrisse beider bei d'Agincourt. — [2]) Vasari sagt im Allgemeinen richtig (ed. c. P. 1. p. 77.) — S. Marco — rifatta alla maniera Greca — col disegno di più maestri Greci. Della medesima maniera Greca furono — le sette Badie etc. Dieser Zusatz ist eben nur ein falscher synchronistischer Schluß. Della Valle (Vas. ed. Sen. T. I. p. 225.) bemerkt zu diesen Worten: Ancorchè fossero Italiani gli architetti delle nostre chiese intorno al XImo Secolo, certo é, che quasi tutti presero per modello quella di S. Sofia a Costantinopoli. — So leicht macht es sich die moderne Kunstgeschichte.

größeren Dimensionen aber, so wie der Glanz und die Pracht in der Ausführung, welche damals die byzantinische Kirchenbaukunst auszeichneten, überstieg die Hülfsquellen Italiens nach dem gothischen Kriege, nach der longobardischen Einwanderung, bis auf die carolingischen, und viel spätern Zeiten. Was denn nun hätten die Bewohner Italiens vom sechsten zum achten Jahrhunderte aus der Baukunst des östlichen Reiches entlehnen sollen? Das Technische? Keinesweges; denn, wie ich gezeigt habe, beruhete dieses in beiden Bauschulen auf römischen Traditionen, ist kein Grund vorhanden, bey den Italienern der gothischen und longobardischen Zeit eine gänzliche Ausrottung römischer Baukunde anzunehmen, was zwar dem Ghiberti und Vasari, doch unseren Zeitgenossen gewiß nicht zu verzeihen wäre. Nun gar das Beyspiel, welches man dafür anführt! Die Kirche S. Vitale zu Ravenna[1])! Als wenn es nicht längst erwiesen wäre, daß sie ein Werk der letzten gothischen Regierung ist, welches Justinian nur musivisch ausgeziert[2]), und mit einer Vorhalle versehen hat.

Die römische Bauschule hatte unter den Gothen keine wesentliche Unterbrechung erfahren, erhielt sich sogar unter den Longobarden, also nothwendig auch zu Rom und vornehmlich in Ravenna. Nach modernen Erfahrungen erscheint es freylich, als müssen diese Städte unter den Exarchen dem Einfluß griechischer Sitten und Ansichten nachgegeben haben. Indeß war das politische Band nicht sehr fest angezogen, die nationale und kirchliche Widersetzlichkeit der häufig ganz sich selbst überlassenen Provinz die heftigste. Es zeigt sich daher weder bei Agnellus, noch in den ravennatischen Denkmalen, weder bey Anastasius, noch in den römischen Kirchen, irgend eine, selbst nicht die leiseste Spur des Bestrebens, dasjenige, was in der byzantinischen Architectur derselben wirklich ganz eigenthümlich war, nach Italien zu verpflanzen. Wäre demnach S. Vitale, was sie nicht ist, eine byzantinische Kirche aus dem Anfange des sechsten Jahrhunderts, so würde sie demungeachtet, als ein ganz vereinzeltes Bei-

[1]) S. d'Agincourt und andere. — [2]) S. Bacchini, ad Agnellum, vita S. Ecclesii, bey Muratori script. To. II. — Hauptgründe: daß Procop. de aedif. Justiniani, sie nicht anführe; daß die musivische Inschrift im Innern der Kirche nicht, gleich der nachgewiesenen der Kirche S. Sergius und Bacchus, des Baues, sondern nur der Weihgeschenke des Kaisers erwähne. Vergl. den Text des Agnellus. Ein anderer, noch stärkerer Grund liegt in der g e z w u n g e n e n Anlage der Vorhalle, narthex, welche jedem Architecten (bey d'Agincourt, Durand, mon. Rav. etc.) auffallen muß. Dieser Raum ist, nach justinianischer Vorschrift, für die Büßenden bestimmt, vielleicht in der westlichen Christenheit das einzige Beispiel seiner Art. Unmittelbar nach der Eroberung mochte der Kaiser gehofft haben, seinen liturgischen Anordnungen auch in Italien Eingang zu verschaffen. Wäre die Vorhalle im ersten Plane des Gebäudes gelegen, so würde sie demselben mehr symmetrisch sich anschließen. — Uebrigens geht das Gebäude ganz folgerecht aus italienischen Präcedenzen hervor.

spiel, nicht wohl als Zeugniß für jenen angenommenen allgemeineren Einfluß neugriechischer auf italienische Architecten benutzt werden können.

Daß man im Zeitalter Karl des Großen sein Vorbild in den Alterthümern der alten Hauptstädte des Occidents gesucht, habe ich in einer der vorangehenden Abhandlungen gezeigt[1]); daß im neunten und zehnten Jahrhundert, während des tieferen Verfalles der architectonischen Technik, in Italien der Grundriß der Kirchen überall römische Tradition zeigt, der technische Verfall aber den Schluß auf irgend ein ästhetisches Vorbild ganz ausschließt, habe ich bereits verschiedentlich in Erinnerung gebracht. Also kann überhaupt jener Einfluß byzantischer Vorbilder, oder herbeygerufener neugriechischer Baukundigen, von welchem Vasari unbestimmte Gerüchte vernommen hatte, erst seit dem eilften Jahrhunderte Statt gefunden haben. In der That betrifft die Notiz, welche er mittheilt, nur eben diesen Zeitpunkt, ist, was er daran reiht, offenbar nichts anderes als eine schnell in ihm aufsteigende Conjectur, welche er, nach seiner Manier, mit dem Sicheren, oder doch Wahrscheinlichen verknüpft, als wenn dieses gleich wohl begründet wäre.

Griechischen Ursprung giebt Vasari in der Strenge nur zween, gleich wichtigen, doch sehr verschiedenen Gebäuden: dem Dome zu Pisa und der Marcuskirche zu Venedig. Die allgemeinen, die besondern Gründe für die griechische Abkunft dieser beiden Kirchen sind so verschieden, als ihre Anlage, wir werden daher die Untersuchung trennen müssen.

Wer den Dom zu Pisa, oder auch nur dessen zahlreiche Abbildungen in Kupferwerken mit Aufmerksamkeit sich angesehen, wird erkannt haben, daß er nach dem Plane der Basiliken erbaut sey, welcher bekanntlich seit dem vierten Jahrhunderte bey den Italienern stets sich in Gunst erhalten hat. Abweichend erscheint darin allein jene über der Durchschneidung der Schiffe angebrachte Kuppel, welche allerdings dem pisanischen Dome, wie so viel anderen Kirchen des eilften und folgenden Jahrhunderts, bey erstem Blicke eine gewisse Aehnlichkeit mit dem äußeren Ansehn byzantinischer des vorgerückten Mittelalters zu geben scheint. Ein frühes Beyspiel dieser Anlage gewährt die Kirche S. Nazario e Celso zu Ravenna, welche Galla Placidia erbaut haben soll[2]). Es ist daher denkbar, daß sie aus localen, aus italienischen Traditionen, bey steigenden Hülfsmitteln aller Art, nur sich verjüngt habe, also keinem fremden Vorbilde nachgeahmt sey. Auf der anderen Seite ist es jedoch gleich wahrscheinlich, daß, bey großer Lebhaftigkeit des levantischen Handels, der Kreuzzüge nicht zu gedenken, den westlichen Europäern in vielen neugriechischen Kirchen die hervorragende Kuppel, oder das Sinnbildliche ihrer Stellung über dem Hauptaltare, gefallen und sie zur Nachahmung gereizt habe.

[1]) S. Thl. I. Abh. V. — [2]) S. d'Agincourt, T. I. pl. XV.; oder mon. Ravenn.

Indeß versichert uns Vasari[1]), der Dom zu Pisa sey nach den Entwürfen eines Griechen aus Dulicchio gebaut worden.

An der Vorseite des Domes zu Pisa befindet sich zur Linken der Hauptthüre eine Denkschrift in eigener Einfassung und in kleineren Buchstaben, welche das mechanische, sey es Genie, oder Wissen eines sonst ganz unbekannten Busketus anpreiset. Es wird darin gerühmt, daß er Säulen von großer Schwere durch mechanische Kräfte mit Leichtigkeit bewegt und an ihre Stelle versetzt habe. Im Fortgang aber wird auch eine Kriegesthat angeführt, sonst weder das Vaterland, noch genau das Zeitalter[2]). Denn es entspringt die Behauptung, daß Busketus, oder, wie Vasari den Namen schreibt, Buschetto, ein Grieche sey, aus dem Mißverständniß der Vergleichung des Künstlers mit dem Ulysses zu Anfang der Denkschrift[3]). Das Zeitalter aber ist in Ermangelung des Jahres nur annäherungsweise in das eilfte, oder zwölfte Jahrhundert zu versetzen. Endlich ist selbst jenes: splendida templa[4]), nicht wohl auf den Dom zu beziehen; denn man pflegte das Andenken der Baukünstler an den Gebäuden, welche sie errichtet hatten, mit den Worten: hoc opus, zu eröffnen und in größeren Buchstaben, an hervorspringenden Stellen, meist im Friese der unteren

---

1) Vas. ed. P. cc. p. 78. — Questo tempio, il quale fu fatto con ordine e disegno di Buschetto Greco da Dulicchio, architettore di quell' età rarissimo. — 2) S. Morrona, la Pisa ill. To. I. Ed. sec. p. 122., wo indeß die Andeutung der Abkürzungen mangelhaft und die ersten, beschädigten Verse nicht durchaus zuverlässig sind. Die letzten Zeilen: Explendis a fine decem de mense diebus, Septembris gaudens deserit exilium. —
3) — Busketus — Dulichio — prevaluisse duci.
Menibus Iliacis cautus dedit ille ruinam
Hujus ab arte viri menia mira vides.
Callididate sua nocuit dux ingeniosus
Utilis iste fuit calliditate sua.

Das K. des Namens darf nicht befremden. Es findet sich in vielen Namen der it. Urkunden, bis es durch das CH. der moderneren Orthographie verdrängt wurde. —
4) — at sua Busketium splendida templa probant.
Non habet exemplum niveo de marmore templum
Quod fit Busketi prorsus ab ingenio.

Morrona (p. 159.) nimmt an, daß diese Zeilen, besonders wohl der zweite der Form nach abspringende Vers, ganz außer Zweifel setzen, daß Busketus den Dom entworfen habe. Hierin bestärkt ihn die Notiz eines Buches im Archivio delle Riformagioni, zu Florenz, welches den Titel, santuario Pisano, führt. Wie alt dieses Buch sey, kümmert ihn nicht. Es ist aber eine Compilation, in welcher der Buschetto da Dulicchio, che fu architetto, offenbar aus demselben Mißverständniß entstanden ist, als jener des Vasari. — Im Jahre 1080, dem Dat dieser Notiz, gab es in ganz Italien für die Geschäftsführung aller Art kein einziges gebundenes Buch, nur einzelne Rollen. Die Bücher beginnen erst nach dem J. 1200.

Säulenstellung, mit einigem Anspruch anzubringen. So zeigt sich denn auch an der Vorseite des Domes zu Pisa der eigentliche Werk- und Baumeister wenigstens der stattlichen Vorseite, vielleicht auch anderer Theile des Gebäudes, in der Inschrift des Frieses über der unteren Bogenstellung[1]). Vasari scheint sie ganz übersehen zu haben, was verzeihlicher ist, als sie wissentlich an die Seite zu stellen, wie Morrona gethan, weil er das Gegentheil dessen, was sie uns sagt, für begründeter hielt[2]). Ich habe bereits gezeigt, daß bei den langsam vorrückenden Bauwerken des Mittelalters viele Baumeister, bald gemeinschaftlich, bald abwechselnd, angestellt wurden. Also hätte er, ohne den Busketus ganz aufzugeben, doch immer dem Rainaldus einräumen können, worauf jene Inschrift ihm Anspruch giebt.

Allein, auch wenn des Buschetto griechische Abkunft, wenn auch seine Theilnahme am pisanischen Dombau besser bewiesen wäre, als bisher geschehen ist, so wäre dieses Dat doch nicht von dem Belang, welchen Vasari und manche Neuere ihm beyzulegen scheinen. Denn es ist der pisanische Dom, obwohl ein großer und prachtvoller, der Kraft des aufblühenden Gemeinwesens angemessener Bau, doch keinesweges, wie häufig angenommen wird, das erste Symptom wiederaufstrebender Kunst, das erste Beyspiel einer schon etwas geregelten Bauart, vielmehr die bloße Nachblüthe zweyer Bauschulen, welche seit dem Jahre 1000 in Toscana bereits sehr viel erreicht hatten. Der Mittelpunkt der ersten war Florenz; diese Schule bestrebte symmetrische Anlage und zierliche Ausbildung meist flach gehaltener Verzierungen. Der Mittelpunkt der andern war Lucca, in der Folge Pisa; bei geringerer Ausbildung des Einzelnen zeigte diese in den Entwürfen mehr Großartigkeit, als jene erste.

Sichere Beyspiele der florentinischen Bauart des eilften Jahrhunderts sind, zunächst die mehrgedachte Vorseite der Kirche S. Miniato a Monte, ferner die Vorseite der Hauptkirche von Empoli[3]), welche zwar in den Verhältnissen jener ersten nachsteht, doch in der Bildnerarbeit von Fortschritten zeugt. Da man

1) HOC OPVS TAM MIRVM TAMQVE PRETIOSUM — RAINALDVS PRVDENS OPERARIVS ET IPSE MAGISTER CONSTITVIT MIRE SOLERTER ET INGENIOSE. — 2) Pisa ill. T. I. p. 158. s. — Er liest, operator, was falsch ist, und deutet (p. 160.) magister, gegen alle Beyspiele, auf eine Weise, daß dem armen Reinhard am Ende nichts übrig bleibt, als: esecutore delle invenzioni architettoniche, zu seyn. — Quatremère, hist. des architectes etc. macht den, Rainaldo, (dem Cicognara folgend) zum Nachfolger des Buschetto. Gleich willkührlich. — 3) Die ersten Verse im Friese über der unteren Bogenstellung: Hoc opus eximii prepollens arte magistri — Bis novies lustris annis jam mille peractis — et tribus ceptum post natum virgine verbum — Also: 1093. — Die Inschrift hat schon Lami, hodoeporicon, P. I. und memorab. Eccl. Florent. T. IV. p. 104. s. Doch im letzten Verse: ex aethere, für, in.

schon seit dem zwölften Jahrhundert in dem Bezirke von Florenz von dieser Richtung abgewichen ist, so läßt sich annehmen, daß die analogen Bekleidungen der Kirchen, S. Giovanni, und S. Salvatore zu Florenz, wie der alten Abtey auf dem Wege nach Fiesole, jenen beurkundeten Werken gleichzeitig sind; nach alten Abbildungen gilt dasselbe von der längst abgetragenen Kirche S. Reparata, dem zweyten florentinischen Dome. Die Baukünstler des funfzehnten Jahrhunderts, besonders Leon Baptist Alberti, verdanken dieser frühen Entwickelung der florentinischen Architectur manche sehr entscheidende Anregung.

Beyspiele der gleichzeitigen Entwickelung einer lucchesischen Schule gewähren in dieser Stadt die Kirchen S. Michele, S. Frediano, S. Maria bianca, sämmtlich Basiliken von großer Reinheit des Entwurfes, welche im Innern voll antiker Säulenschäfte und Kapitäle, außerhalb aber sehr genau und sorgsam in weißem Marmor bekleidet sind. Die Pilaster an den Seitenwänden der Kirche S. Michele scheinen etwas der dorischen Ordnung Verwandtes zu bezielen. Unter den pisanischen Denkmalen schließt sich die Kirche S. Paul in ripa d'Arno den lucchesischen näher an, als der Dom, dessen Gründung allerdings schon in eine etwas spätere Zeit fällt, dessen Beendigung bis in das zwölfte Jahrhundert sich verzieht, in welchem fremde, nordische, Manieren auch in Italien sich einzudrängen begonnen haben[1]).

Unstreitig beförderte die Nähe der Marmorbrüche von Carrara diese, bisher unbeachtet gelassene, frühe Entwickelung der toscanischen Bauschulen. Ich hoffe zu erleben, daß man, die obigen Andeutungen beachtend, die Geschichte der neueren Architectur künftig nicht mehr mit dem verhältnißmäßig neueren, regelloseren Dome von Pisa eröffne, wie noch Quatremere gethan. Unter allen Umständen werde ich nunmehr, ohne Anstoß zu geben, läugnen dürfen, daß der Dom zu Pisa, als eine reine Basilika, ohne die drey unumgänglichen Abtheilungen, ohne die übrigen Sonderungen, welche der griechische Cultus erfordert, jemals für eine Nachahmung byzantinischer Kirchen gelten könne, wenn nicht etwa in der Kuppel über der Durchschneidung der Schiffe, deren byzantinischer Ursprung übrigens noch immer nicht in dem Maße ausgemacht ist, als bey der anomalen Dachconstruction der Kirche des heil. Marcus zu Venedig.

Auch dieses Gebäude ist, dem Grundriß nach, eine Basilika. Der lateinische Ritus gestattete so wenig zu Venedig, als irgendwo im Occident, griechische Kirchen im W e s e n t l i c h e n nachzuahmen. Die Unterbrechung der Säulenreihen durch breite Mauermassen entstand selbst hier nicht etwa aus der Absicht, vorschriftmäßige Abtheilungen und Sonderungen hervorzubringen, welche der lateini-

1) Sismondi, rep. Italiennes, T. IV., giebt demnach, in einer Art patriotischen Feuers, der pisanischen Bauschule zu viel.

schen Kirche stets fremd geblieben sind, sondern aus der Nothwendigkeit, der nun einmal beliebten, schwerfälligen und complicirten Construction des Daches Stützen und Widerlagen zu geben. Neugriechisch, oder byzantinisch, bleibt denn am Ende eben nur das bezeichnete, aus vielen fast gleich hohen Kuppeln zusammengestellte Dach. Im Inneren der Kirche erscheinen diese Kuppeln flach und gedrückt. Die Construction der hohen Verdachungskuppeln der Marcuskirche ist überhaupt wohl neuer, als der Bau der Kirche, vielleicht dem gegenwärtigen Schmuck der Vorseite gleichzeitig, und nur in der Absicht, eine gewisse Wirkung hervorzubringen, möchte der Grund ihrer ganz unnöthigen Erhöhung aufzusuchen seyn. Nachahmung fand bekanntlich diese Art der Dachconstruction nur in dem nahen Padua, auch hier allein in der Kirche des heil. Anton. Das Widersinnige und Verschwenderische einer gedoppelten, unnöthig complicirten Dachconstruction mußte sich dem Verstande aufdrängen; die Wirkung mochte der Erwartung nicht entsprochen haben. In wiefern übrigens neugriechische, oder heimische Architecten an dem Entwurfe und an der Leitung des Baues mehr Theil genommen, dürfte nicht durchhin mit diplomatischer Sicherheit auszumachen seyn. Die musivischen Malereyen der Kirche sind gewiß, doch ziemlich spät, byzantinisch; die älteren, schöneren, ganz antiken der Halle, welche die Kirche von drey Seiten umgiebt, mögen, wie ich früher vermuthet, ravennatische, können aber eben sowohl neugriechische Arbeiten aus einer älteren, besseren Zeit seyn. Die früher aus dem Gedächtniß gemachte Bemerkung, daß die alt-testamentlichen Darstellungen dieser Halle auf weißem Grunde stehen, gilt nur von einigen, die übrigen haben einen blassen Goldgrund. Uebrigens gilt von denselben Alles, was ich bereits bemerkt habe.

Jene allgemeinen, durchaus nicht erörterten Andeutungen des Vasari, dieses letzte nach Art der späteren Byzantiner angelegte Dach der Marcuskirche, endlich die Kuppeln über den Durchschneidungen der Schiffe übrigens ganz römisch angelegter Basiliken; da hätten wir, was die Entstehung der Meinung erklärt, daß die Bauart, welche man während des eilften und zwölften Jahrhundert im westlichen Europa befolgte, im östlichen Reiche ihren Ursprung genommen habe. Wir haben uns erinnert, daß in Italien, wie überhaupt in den Ländern, welche in kirchlichen Dingen sich zu Rom hielten, die Baukunst nie aufhörte nach römischen Erfahrungen und Grundsätzen ausgeübt zu werden; ferner, daß in der Anlage der byzantinischen Tempel Vieles mit den Gebräuchen der lateinischen Kirche ganz unverträglich war. Man konnte demnach in Italien zu keiner Zeit die byzantinischen Kirchen in allen Theilen, vielmehr nur unter Einschränkungen und mit Abänderungen nachgebildet haben. Allein selbst diese bedingte Nachahmung neugriechischer Bauwerke beschränkte sich auf

wenige geographische Puncte, ward nicht einmal an diesen jemals ganz allgemein. Denn sogar in Venedig, wo die Richtung des Handels und die lange Schutzverwandtschaft zum östlichen Reiche zu der Vermuthung berechtigt, daß man dort den byzantinischen Geschmack in Allem befolgt habe, zeigt sich doch nichts der Marcuskirche wenn auch nur entfernt Vergleichbares. Im Gegentheil lehren das Baptisterium und die Basiliken zu Torcello und Grado, daß man auch in den venetischen Inseln dem christlich-römischen Herkommen im Ganzen treu geblieben war, daß also jenes byzantinische Dach der Marcuskirche sogar an dieser Stelle nur eine Ausnahme bildet.

Die Aufnahme einzelner und sehr untergeordneter Eigenthümlichkeiten der späteren byzantinischen Bauart dürfte uns aber, auch wenn sie verbreiteter gewesen wäre, als es sich zeigt, doch nicht gänzlich berechtigen, die Bauart, in welcher ein solcher Anflug sich zeigt, die byzantinische zu nennen. Als eine willkührliche, folgenlose Benennung möchte sie zu dulden seyn. Doch geben solche grundlose Kunstworte häufig die Veranlassung zu falschen Schlüssen und Meinungen, welche, wenn sie einmal den Charakter des Vorurtheils angenommen haben, der Wahrheit im Lichte stehen und selbst über das Handgreiflichste verblenden. Hat man doch vor noch nicht langer Zeit den Ursprung der sogenannten gothischen Architectur bey den Gothen gesucht[1]). So kann es denn nicht befremden, wenn Andere den Ursprung der Bauart, welche man in unseren Tagen willkührlich die byzantinische nennt, im östlichen Reiche und besonders in Constantinopel aufsuchen.

Solche Bemühungen begleiten häufig die wunderbarsten Selbsttäuschungen. Man findet, behauptet, oder wiederholt überall: S. Vitale zu Ravenna, S. Marco zu Venedig seyen Nachbildungen der Sophienkirche zu Constantinopel[2]). S. Vitale aber ist ein Rundbau, den minder erhöhete Theile peripherisch umgeben; S. Marco hingegen ein Viereck im Plane der Basiliken, dessen eigenthümliche Dachconstruction auf den Grundriß wenig Einfluß hat. Wie nun

---

[1]) Maffei und Gibbon; noch später ist die Preisaufgabe der wiss. Gesellschaft zu Görlitz. — [2]) d'Agincourt scheint davon auszugehn, daß S. Vitale (er hatte Bacchini's schon nachgewiesene Abh. nicht benutzt) gleich der Marcuskirche von byzantinischen Künstlern erbaut sey. Nun ward bey ihm die byzantinische Baukunst ein für alle Male durch die Sophienkirche repräsentirt. Also, wird er geschlossen haben, sind jene Kirchen Nachbildungen von S. Sophia. Es ist zu bedauern, daß ein Werk, welches seine tabellarische Anlage und seine Wohlfeilheit allgemein verbreitet hat, dessen Viele sich als Nothbehelf, und leider auch als Richtschnur bedienen, in seinen Abbildungen, in den Erläuterungen, welche sie begleiten, so wenig genau und gründlich ist. Wenn irgend etwas, so wäre die neue Peterskirche zu Rom der Sophienkirche allgemeinhin vergleichbar.

konnten Kirchen, welche in ihren Grundformen durchaus verschieden sind, demselben Vorbilde nachgeahmt seyn? Allein auch einzeln genommen ist keine von beiden der Sophienkirche vergleichbar. Diese ist eine mächtige Rotunda von weitem Durchmesser, über vier unermeßlichen Pfeilern aufgerichtet, welche engere, niedrigere, rechtwinklige und von einander abgesonderte Seitentheile umgeben; S. Vitale hingegen ist die Fortbildung eines Motivs, welches zu Rom (S. Stephano) und zu Ravenna der christlich-römischen Baukunst längst geläufig war; S. Marco endlich dem Grundriß nach eine altherkömmliche Basilika; beide weit abweichend von der Grundform, von der Complication der Theile, welche die Sophienkirche nicht allein von jenen, sondern überhaupt von allen lateinischen Kirchen unterscheidet.

Dasselbe Vorurtheil verblendet einen neueren Schriftsteller so weit, daß er an der Vorseite der venezianischen Marcuskirche eine bildnerisch halberhobene Nachbildung der vormaligen Außenhallen der Sophienkirche wahrzunehmen glaubt[1]). Dieser Theil des Gebäudes kam sehr spät zu Ende, als im westlichen Europa längst schon die Neigung verschwunden war, in irgend einer Beziehung neugriechische Vorbilder nachzuahmen, als ganz im Gegentheil westeuropäische Bauweisen im Orient sich ausbreiteten[2]). Die Vorseite der Marcuskirche enthält daher Spuren des sogenannten gothischen Geschmackes, welcher in Italien vielfältigen Umgestaltungen sich hat unterwerfen müssen. Ueberhaupt ist es unnöthig, die Verdoppelungen und Verkrüppelungen des alten Säulensystemes, welche dem zwölften Jahrhundert eigenthümlich sind, aus byzantinischen Vorbildern abzuleiten. Sie entwickelten sich allgemach aus der Aufgabe, die Trümmer alter Pracht, unter welchen die erhaltenen Säulenschäfte und vollständigen Werkstücke mit der Zeit seltener wurden, In irgend ein System der Verzierung zu verflechten.

Säulen und Bogenstellungen wurden seit alter Zeit vor den Basiliken angebracht, der Pracht, der Bequemlichkeit, der Umgänge willen. Als Vorhof, hat eine Säulenstellung vor der alten Basilika S. Clemente sich vollständig erhalten. Vor S. Giovanni e Paolo, vor S. Lorenzo derselben Stadt wurden um das Jahr 1200 die Vorhallen mehr wiederhergestellt, als neu aufgerichtet. Spuren der Fortdauer dieses Gebrauches finden sich hie und da aus dunkleren Epochen des Mittelalters; so zu Florenz vor S. Jacopo jenseit des Arno.

---

[1]) Von der Hagen, Briefe in die Heimat, Bd. II. S. 111. ff. — In einem Bilde der Gallerie della Brera zu Mayland, welches dem Gentile Bellini beygemessen wird, bildet eine freye Darstellung der dazumal wohl noch besser erhaltenen Vorseite der Sophienkirche den Hintergrund, welche jene Vergleichung in der Wurzel abschneidet. — [2]) S. Mariti, viaggi per l'Isola di Cipro etc.

Diese letzten haben gewöhnlich eine geringe Tiefe. Allgemach schmolzen sie zur bloßen Zierde ein, als eingemauerte Säulen, welche in der toscanischen Baukunst des eilften Jahrhunderts überall die Vorseiten der Kirchen bis auf die Höhe der Seitenschiffe einnehmen. Es galt den höher, bis zum Giebel hinaufgelegenen Raum entsprechend zu verzieren. Im Bezirke von Florenz setzte man über die Säulen Pilaster, deren Gebälke das Giebelfeld horizontal begrenzt und hiedurch dem Frontispiz der antiken Baukunst sich anzunähern sucht. An anderen Stellen füllte man den Raum durch eine Reihe abstehender Säulen, deren mittle die Höhe des Giebels erreichen, die übrigen, der Senkung des Daches folgend, sich allgemach verkleinern. Beyspiele dieser Art gewähren der Dom zu Fuligno, die Vorseite der Hauptkirche von Carrara[1]). Diese engen Hallen waren noch zugänglich, mochten die Bestimmung haben, Reliquien vorzuzeigen, Seegnungen zu ertheilen. Im zwölften Jahrhundert schwanden sie aber zu einer Art Columbarium ein. Denn es giebt, besonders zu Pisa, Beyspiele vier- bis sechsfacher Reihen kleiner Zwergsäulen, welche von der Höhe der Seitenschiffe bis zum Giebel ihrer Vorseiten hinaufreichen. Diese Laune aus byzantinischen Vorbildern abzuleiten, fehlt es an historischen Gründen.

Auf ähnliche Weise zeigt sich das Vorbild der, aus der Ferne, sehr artig lassenden Zwergsäulengänge an den Außenseiten der halbrunden Nische zu Ende damaliger Kirchen in dem stattlichen Säulenhalbkreis an der Rückseite der schönen Kirche S. Frediano zu Lucca. Man mag diese luftigen Säulengänge auch zur Vertheidigung und zur Lust genutzt haben; denn sicher hatte die halboffene, räumige, auf eckige, schmucklose Pilaster gestützte Halle unter dem Giebel der Kirche S. Saba, in den verödeten Theilen Roms, nie den Zweck, die Vorseite zu verschönern, vielmehr einen practischen. Andere Seltsamkeiten und Abweichungen von bis dahin festgehaltenen Ueberlieferungen aus dem christlichen Alterthume erklären sich bequemer und sicherer aus den frey productiven Bestrebungen der tramontanen, besonders der deutschen Steinmetzen und Baukünstler, welche, unabhängig vom täglichen Eindrucke der antiken Denkmale, schon auf eine ganz neue Bauart abzielten. Erweislich haben diese nördlicheren Kunstrichtungen schon seit dem Jahre 1100 auf Italien Einfluß gewonnen.

In Ansehung ihrer größeren Beharrlichkeit beym Alten erhielt sich bey den Byzantinern sicher, bis zur fränkisch-venezianischen Eroberung, die Bauverzierung ungleich mehr in den hergebrachten Formen der christlich-römischen Bauschule. Diese war schon im vierten Jahrhunderte vom Alterthume in vielen Dingen abgewichen. Am Palast Diocletians zu Spalatro zeigen sich Säulen über Consolen, was indeß nach einem wohlgearbeiteten Fragment im vaticanischen Museo

[1]) S. Ruhl, Denkmäler der Baukunst in Italien, Heft II.

schon ungleich früher gebräuchlich gewesen. Die Bildnerarbeit zu umgehen (deren Schule schon im vierten Jahrhundert und tiefer gesunken war, als jemals die Malerey), schloß man in sehr früher Zeit die Fensteröffnungen durch Bogenconstructionen verschiedener Art, beschränkte sich aber zuletzt auf den Halbkreis, unter welchem man zeitig kleinere Säulen anbrachte, sowohl die Füllungsmauer zu unterstützen, als auch die Läden, oder Fenster daran zu befestigen. Diese und ähnliche Formen der christlich-römischen Architectur erhielten sich bey den modernen Griechen, so weit meine Kunde reicht, um ein Jahrhundert länger, als bey den Italienern; was die Vermuthung ausschließt, daß die Seltsamkeiten der italienischen Gebäude des zwölften Jahrhunderts auf irgend eine Weise neugriechischen Vorbildern nachgeahmt seyn. Liegt nun ohnehin deren Ursprung in den meisten Fällen klar zu Tage, so sehe ich nicht, weßhalb man sich bemüht, sie auf der Grundlage bloßer Vermuthungen aus einer weiten und bisher nicht umständlich bekannten Entfernung abzuleiten.

Die historische Redlichkeit erfordert, hier den Umstand nicht zu übergehen, daß in den Umränderungen der griechischen Miniaturen und Emailarbeiten nicht selten einige Hinneigung zu jener dem Orient eigenthümlichen Flächenverzierung sich verräth. Die Morgenländer werden bis auf den heutigen Tag in der Kunst, durch wechselnde Farben die Fläche, ohne sie aufzuheben, zierlich zu unterbrechen, als Muster angesehn und in Teppichen, Zeugen, eingelegten Arbeiten, nachgeahmt. Indeß kann diese Manier, ihrem Princip nach, durchaus nicht in die körperliche, runde Darstellung übergehn, wird daher auf die eigentliche Bauverzierung zu keiner Zeit eingewirkt haben, wovon zudem kein Beyspiel bekannt ist.

Wie bedingt an sich selbst, wie beschränkt auf einzelne geographische Puncte der Einfluß der byzantinischen Architectur auf die italienische gewesen sey, erhellt auch daraus, daß jene allgemein verbreitete, ernstliche Nachahmung neugriechischer Typen und Manieren der Malerey nicht früher eingetreten ist, als im Verlaufe des dreyzehnten Jahrhunderts. Wäre schon im eilften Jahrhundert, als der Zeit, in welcher ein, freylich sehr bedingter Einfluß byzantinischer Vorbilder auf die Architectur der Italiener einigermaßen erweislich ist, die Hingebung ganz allgemein und ganz unbedingt gewesen, so würde sie nothwendig auch die Malerey mit fortgerissen haben; um so mehr, da in der Sculptur des eilften Jahrhunderts vereinzelte Zeugnisse griechischer Schule vorkommen [1]).

[1]) Das Thor, dem Hauptaltare gegenüber, an der Kirche des Klosters Grotta ferrata, unweit Rom; das. der Taufstein in der Kappelle des heil. Nilus; das Hauptthor der Kirche S. Alessio zu Rom. Beide vielleicht aus der Schule von Montecassino, s. Thl. I. Abh. VII. S. 181. Zu Florenz, die Adler, an der Evangelienkanzel

Uebrigens wird es nicht befremden können, daß eben in der Epoche der meist verbreiteten, lebhaftesten Nachahmung der neugriechischen Malerey (wie ich im ersten Theile gezeigt habe, das dreyzehnte Jahrhundert) die Bauart der neueren Griechen durchaus nicht mehr berücksichtigt wurde. Denn eben damals war die Baukunst der westlichen Europäer bereits in jener selbstständigen Entwickelung begriffen, welche ich den germanischen Styl nenne. Weit entfernt, denselben im Orient aufzugeben, haben die westlichen Europäer ihn vielmehr dahin verbreitet, wie in Syrien und in Cyprus verschiedene Beyspiele noch immer bezeugen[1]).

Arabische Bauart

Bei Hirten und herumstreifenden Räubern sucht Niemand so leicht eine eigenthümliche Bauart; allein auch in den beglückteren Gegenden Arabiens scheint es an Denkmalen einer dauerhaften und zierlichen Baukunst zu fehlen[2]). Hingegen fanden die Araber in Persien große Pracht, welche der inneren Einrichtung der Wohnungen, in den südwestlichen Provinzen des byzantinischen Reiches, selbst in Spanien, Bauwerke, welche ihren Moscheen zum Vorbilde dienen konnten. Es ist gegenwärtig nicht länger dem Zweifel unterworfen, daß sie, gleich den germanischen Einwanderern, wenigstens in Aegypten und Spanien, die vorgefundenen Schultraditionen sogleich benutzt und ihrem Bedürfniß angepaßt haben. Denn nicht bloß in der Construction, nein selbst in der Verzierung verrathen ihre ältesten Denkmale sehr häufig den christlich-römischen (den byzantinischen oder germanischen) Ursprung[3]).

Indeß brachten die Erfordernisse ihrer Gebräuche und Sitten nothwendig in den Grundriß neuangelegter Gebäude eigenthümliche, vom christlichen und römischen Herkommen abweichende Formen. Geschmack fanden sie in der Construction an der Art Bögen, welche man den Hufeisen vergleicht, nach ihnen benennt. Ich befürchte, daß sie nicht eigentlich der Construction angehören,

---

in S. Miniato a Monte; die Kanzel aus S. Piero Scheraggio, jetzt in S. Leonardo. In Deutschland, die Sculpturen über den Seitenthoren der Domkirche zu Bamberg. In allen diesen Sculpturen ist ein hochalterthümliches Princip.

[1]) S. Mariti, viaggi, die ersten Theile. — Sogar die tramontane vorgermanische Bauart ward von den Kreuzfahrern in den Kirchen des heiligen Landes in Anwendung gesetzt, s. den Bernard. Amico, trattato delle piante ed im. de' sagri edifizi di Terra Sta, Fir. 1620. fo. — [2]) S. Niebuhr, voy. en Arabie. — [3]) S. De la Borde, Al. voy. pitt. en Espagne, Descr. de la Catalogne, p. 8. Pl. X. p. 36. Pl. LXI. — Die häufigen Säulen der Kathedralkirche von Cordova, eines ihrer gepriesensten älteren Werke, haben meist Kapitäle von componirter Ordnung. Zu diesem Bau soll man christliche Architecten berufen haben; s. Bourgoing, tour d'Espagne, T. III. p. 87. s.

sondern bloß durch verzierende Ausladungen, denen häufig ein Säulchen zur Stütze dient, hervorgebracht wurden. Eigenthümlich sind ihnen ferner in der Verzierung die flachgehaltenen, meist wohl symbolischen Pflanzengebilde, nach welchen man später jede leichtere Flächenverzierung, Arabeske, benannt hat; ferner die häufigen Schriftstellen und Denksprüche, welche sie mit jenen zu verweben liebten. Auch scheint es, daß unter den Khalifen die Wohngebäude der Araber an Zierde und Bequemlichkeit Alles übertroffen haben, was, bey ascetischer Richtung, damals bey christlichen Völkern gewöhnlich war. Die mehr novellenartigen Erzählungen in den arabischen Mährchensammlungen erwecken von dem Gemach und Reiz solcher Wohnungen den günstigsten Begriff; auch fand der griechische Kaiser Theophilus daran so viel Gefallen, daß er in der Nähe von Constantinopel ein Lustschloß nach arabischem Geschmacke einrichten ließ[1]). Da unstreitig der Islam dem sinnlichen Lebensgenusse einen weiteren Spielraum gewährte, als das Christenthum; da ferner ästhetische Curiosität und Grillenhaftigkeit jenem Zeitalter noch fern lag; so entstand diese Nachbildung arabischer Wohngebäude wohl nur aus dem Geschmacke des Kaisers an deren erprobter Behaglichkeit.

In den Zierden der arabischen Baukunst älterer Zeit liegt so viel mit den Ansichten der christlichen Völker Unvereinbares, daß ein Beyspiel, wie das angeführte, wohl ohne Nachfolge bleiben mußte; eine bedingtere Nachahmung zeigt sich indeß an mehr als einer Stelle; zu Monreale in Sicilien[2]); sogar, außerhalb Spoleto an dem Wege nach Rom, an der Vorseite der Kirche S. Pietro, deren arabische Einzelnheiten eine besondere Veranlassung haben müssen, welche ich nicht anzugeben weiß. Indeß berechtigen solche Anomalien auf keine Weise zu der Behauptung, welche einige Geschichtschreiber der Künste aufgestellt haben: daß in die Bauart, welche ich die germanische nenne, arabische Elemente eingeflossen seyen, was auf keine Weise einzuräumen ist.

In den Bauwerken des eilften und folgenden Jahrhunderts finden sich allerdings nicht selten Verzierungen, welche als bloße Aggregate antiker und moderner, fremder und heimischer Formen erscheinen, denen der organische Zusammenhang ganz fehlt. Die germanische Bauart aber entwickelte sich organisch, bildete, was in ihr bloß verzierend ist, systematisch aus ihren Grundformen hervor, was selbst ihre Gegner nicht in Abrede stellen. Eine Bauart von entschiedener Eigenthümlichkeit wird überhaupt nie aus einer mechanischen Mischung ungleichartiger, am wenigsten aus einer Mischung bloß verzierender Theile entstehen

[1]) S. Schlosser, Geschichte der bilderstürmenden Kaiser, Bd. I. S. 500., und Gibbon, an s. St. — [2]) S. von der Hagen, Briefe ꝛc., wo die italienischen Topographieen und Bilderwerke nachgewiesen und benutzt sind.

können. Wie daher jene Behauptung schon dem allgemeinen Gedanken nach ganz falsch ist, so beruht sie historisch auf einer gröblichen Flüchtigkeit, aus einem nachlässigen Blättern in den zahlreichen Bilderwerken, welche zu Ende des vorigen, zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts so viel Licht verbreitet, so viele Data einander angenähert, doch auch ein leeres historisch-ästhetisches Geschwätz nur zu sehr befördert und erleichtert haben. Denn sie beruht darauf, daß man viele Grundzüge und Verzierungen der germanischen Bauart in den arabischen Denkmalen Spaniens und anderer mohammedanischer Länder wahrgenommen, ohne die Zeit zu berücksichtigen, in welcher diese Werke entstanden sind[1]). Hätte man die Zeitfolge beachtet, so würde es sich gezeigt haben, daß die Entstehung und allmählige Entwickelung der germanischen Architectur in den Gebieten der großen deutschen Ströme und in den nächstangrenzenden Ländern um mehr als ein Jahrhundert älter ist, als jene zum Germanischen sich hinneigenden Gebäude der Araber und anderer Völker des Orients[2]).

Vorgermanische und Germanische Bauart

1100 bis 1450

In der herrschenden Bauart des zwölften Jahrhunderts hatten wir nur etwa die Kuppeln über der Durchkreuzung der Schiffe aus byzantinischen Vorbildern ableiten können, darin keinen ausreichenden Grund gefunden, die neu aufgekommene Benennung, byzantinische Architectur, welche falschen Deutungen unterliegt, anzuerkennen. Treffender und minder bedenklich ist ohne Zweifel der früher übliche Name, vorgothische Bauart, insofern er nämlich das Wesen derselben, welches in der Tendenz besteht, aus der um wenig später die sogenannte gothische Architectur ganz ausgebildet hervorgegangen ist, ganz richtig bezeichnet.

---

[1]) Fiorillo, Gesch. der Künste, Bd. IV. S 23. f. stützt seine Ableitung der germanischen Architectur von der spanisch-arabischen zugleich auf die nichts weniger als germanische Kathedrale von Cordova (eines der ältesten) und den Alcazar von Sevilla (nach, de la Puente, viage de Espanna, eines der spätesten Werke der spanischen Araber). — [2]) S. die germanischen Theile des Schlosses von Granada, in dem spanischen, und in Murphy's Bilderwerke; vgl. Pallas Reise, über die tatarischen Grabmale in den russisch-asiatischen Steppenländern; die, mosquée de Touloun, in Descr. de l'Egypte, Vol. I. Pl. 29. — Die Morgenländer hatten früher den halbrunden in den ihnen eigenthümlichen Hufeisenbogen verwandelt; ganz analog gaben sie nun auch dem geometrischen Spitzbogen eine gewisse Quetschung. Spät (im funfzehnten Jahrh.) ging diese Form in die germanische Manier der Abendländer (in den florid style, der Engländer) über, welche jedoch dem sogenannten maurischen Bogen eine schönere Curve gegeben, wie es aus vielen Beyspielen bekannt ist.

Nach dem oben gemachten Vorschlage, die in der ganzen Christenheit vom Jahr 1200 bis gegen 1500 herrschende Bauart, welche man bisher die gothische genannt, die germanische zu nennen, möchte jene vorangehende daher dem entsprechend am schicklichsten als die vorgermanische bezeichnet werden können.

Ihren mittelbaren Ursprung aus der alten christlich-römischen Bauschule haben beyde Style nie so ganz verläugnet. Der erste bewahrt noch gar manches römische Gesims und Kapitäl, beide aber bleiben im Hauptentwurfe den Basiliken, Rotunden und regelmäßigen Polygonformen der antiken Baukunst getreu. Die allmählige Umgestaltung ergab sich aus climatischen Forderungen, oder aus veränderten Lebensgewohnheiten. Gewiß war der offene hölzerne Dachstuhl der alten Basiliken, mit welchem man auch im Norden sich lange beholfen, hier dem Clima nicht angemessen, mußte daher zeitig durch Gewölbe ersetzt werden. Diese wurden in den älteren Zeiten über mächtigen Grund und Widerlagen und etwas niedrig angelegt[1]). Der Wunsch, die schweren, drückenden Gewölbe zu erhöhen, ergab sich aus dem Gefühle. Bey steigender Bildung fand die Kunst in der Theorie, oder doch in der Erfahrung, Mittel die Fülle, die gewölbte Decke der Kirchen höher und höher zu legen, ohne deshalb die Mauern und Stützen, denen man früherhin eine mehr als erforderliche Stärke gegeben, noch schwerfälliger und massiger anzulegen. So sehen wir während des eilften, noch mehr im zwölften Jahrhunderte, die Schiffe der Kirchen immer schlanker in die Höhe sich erheben, bis sie zuletzt Verhältnisse erreichen, welche die nachfolgende, sogenannte gothische Architectur nur in einzelnen Fällen bemerklich überstiegen hat.

Die veränderten Verhältnisse machten denn auch veränderte Zierden unerläßlich. In Italien, besonders in Toscana, hatte man, von antiken Mustern umgeben, versucht, die Außenseiten der Kirchen gleichsam in verschiedene Plane zu theilen. Die nordischen Architecten hingegen entwarfen ihre Zierden unabhängig von beschränkenden und irreleitenden Vorbildern, entwickelten sie vielmehr aus den Motiven, welche die Verhältnisse und die Construction ihrer Gebäude darboten. Wenn jene die Höhe der Kirchen in verschiedene Plane theilten, suchten diese im Gegentheil das Dach und das deckende Gewölbe mit dem Sockel des Gebäudes in unmittelbaren, anschaulichen Zusammenhang zu bringen. Diesen Zweck erreichten sie, im Inneren der Kirchen, durch schmale, wenig erhobene Pilaster, welche im Mittelschiffe vom Fußgestelle der Säulen, diese theilend, sogar ihr Kapitäl durchschneidend, bis zur Gewölbdecke hinlaufen, und hier

[1]) So die Gebäude, welche die englischen Alterthumsforscher ihrem Saxon und early Norman style, unterordnen; bey uns die merkwürdige, und erhaltene Tribune der Kirche zu Königslutter im Braunschweigischen und andere.

bald scheinbar, bald auch wirklich, dem Ansatze des Gebäudes eine Stütze darbieten. An den Außenseiten schlossen sich flache, etwas bandeauartige Pilaster, wo sie die Höhe der Mauer gewannen, an eine Reihe bogenförmig verbundener gleich flacher Tragsteine, welche längs dem Dache ein ganz hübsches Gebälke bilden[1]).

Die Bauart des zwölften Jahrhunderts ist demnach, in ihren schlanken Verhältnissen, in ihrer ganz sinnreichen Verknüpfung des Sockels der Hauptmauern mit dem Gebälke, der Basamente von Säulen und Pilastern mit den Ansätzen der Hauptgewölbe, gleichsam der erste, allgemeinste Entwurf der germanischen; diese nur etwa deren weitere Ausbildung ins Einzelne und Mannichfaltige. Verfolgen wir die allmählich fortschreitende Entwickelung der germanischen Architectur von ihren ersten, noch furchtsamen, erprobenden Versuchen bis zur Höhe ihrer vollendeten Ausbildung.

Wie die vorgermanische Bauart durch ihre schlanken Verhältnisse, durch ihre Verknüpfungen entlegener Theile der Construction, der erste, so war der zweyte Schritt zur Begründung des neuen architectonischen Systemes unstreitig die Anwendung des spitzen, oder aus Segmenten zusammengesetzten Bogens.

Alle strengeren Forscher[2]) stimmen darin überein, daß nicht früher, als innerhalb der ersten Decennien des dreyzehnten Jahrhunderts der spitze Bogen systematisch in Anwendung gesetzt, ernstlich begünstigt worden ist. Als Nothbehelf brachte man ihn allerdings schon ungleich früher, doch nur höchst selten in Anwendung; wie man denn überhaupt voraussetzen darf, daß die Möglichkeit dieser Constructionsart, deren einfachste Formen bei den alten Völkern bekanntlich dem runden Bogen und demselben entsprechenden Gewölbe vorangegangen sind[3]),

---

[1]) Bey größter Verbreitung der Kunde von den Epochen der germanischen Baukunst wäre es fast unschicklich, hier Beyspiele anzuführen. — Indeß bringe ich noch einmal in Erinnerung, daß die Rückseite der Kirche S. Francesco zu Assisi, die Domkirche zu Ratzeburg und die älteren Theile der zu Lübeck, weil sie nicht älter seyn können, als das Christenthum in den slavischen Ländern, als das Todesjahr des heil. Franz, für die Zeitbestimmung dieses Styles sehr wichtig sind. — [2]) S. Th. Warton, essay on Gothic Arch. (in den obss. on the fairy Queen of Spenser, ed. 1762. p. 184.) „This style commenced about 1200.“ Er stützt sich vornehmlich auf die Veränderungen und Uebergänge in den Siegeln Heinrich III. Die unsrigen, die französischen führen auf dass. Resultat. Murphy, plans and sections of the church and abbey of Batalha, introd. p. 3. „The frist specimens of this manner of building were, I believe, finished about the beginning of the thirteenth Century.“ Der Entwurf und die Gründung der wichtigsten Gebäude in ganz ausgebildetem germ. Style fällt bekanntlich in die zweite Hälfte des dreyzehnten Jahrhunderts, der älteren, einfacheren Formen in die erste. Diese Umwandlungen fallen in eine so neue Epoche, daß es nicht schwer hielt, das Alter einer sehr großen Zahl solcher Gebäude aus den Urkunden und Inschriften völlig sicher zu stellen, wie es geschehen ist. — [3]) Mit den Bemerkungen aller neueren

jedem Baukundigen stets klar eingeleuchtet habe[1]). Also wird man dem dreyzehnten Jahrhundert nicht etwa die Erfindung, vielmehr nur die systematische Anwendung des Spitzbogens beymessen können.

Die frühesten Beyspiele nicht mehr nothgedrungener, sondern absichtlicher Anwendung des spitzen Bogens zeigen sich, meines Wissens, an den Giebelseiten einiger vorgothischen Kirchen mit noch zurückgezogenen Glockenthürmen; zwar in dem mittlen unter den drey langen Fenstern, welche man eben damals, dem Schiffe Licht zu geben, an den Giebelseiten der Kirchen anzubringen pflegte. Verschiedenes kann beygetragen haben, den Gedanken, daß jenes weitere Mittelfenster durch einen Spitzbogen gefälliger sich beschließen möge, zu wecken und auszubilden. Offenbar schloß diese Figur dem spitzen nordischen Giebel sich ungleich besser an, verminderte sie um einige Maße den schwerfälligen Eindruck der weitläuftigen Mauermasse über den Fenstern, erweiterte sie die beleuchtende Fenster-

---

Forscher in Uebereinstimmung sagt Nibby (viaggio antiq. ne' contorni di Roma, T. II. p. 48.) von Theilen der, vor nicht langer Zeit entdeckten, Wasserleitung in der Nähe des alten Tusculum: „la volta di questa camera, voltata ad arco acuto e simile in parte al tesoro d'Atreo presso Micene e alle cosi dette Porte Ciclopiche (s. das Werk des Dionigi), é sempre indizio di antichità assai rimota. Doch bringe ich in Erinnerung, daß solche hochalterthümliche Mauerspitzbögen stets in zwey gegen einander gestellte Steinstücke (diese für sich auch in ägypt. Denkmalen) ausgehn, also des Schlußsteines entbehren, was schon längst von den Architecten bemerkt worden ist. Hierher gehören die Steinsparren in einigen Hünengräbern, die Winkelbögen in der Wasserleitung bei Cairo in Aegypten, deren bildliche Darstellung im oberen Geschoß des carolingischen Gebäudes zu Lorsch beim Rhein (Moller) und selbst auf byzantinischen Kleinigkeiten, z. B. im Museo zu Cortona. S. Diss. de cruci corton. Liburn. 1751. 4. p. 27.

[1]) Ein solcher einzelner Fall zeigt sich zu Pisa, wo im eilften Jahrhunderte die Vorseite der viel älteren Kirche S. Paolo in ripa d'Arno (s. Morrona, Pisa ill. T. III. c. XV.) nach damaliger Weise durch eine flach anliegende Bogenstellung geschmückt worden ist. In dem Grundrisse des alten Gebäudes war eine erhebliche Ungleichheit in der Breite der beiden Seitenschiffe; der Architect, welcher die spätere Verzierung anordnete, war daher genöthigt, an der Mauer des Seitenschiffes zur Rechten die eingemauerten Halbsäulen, deren Zahl er nicht vermindern wollte, einander um einige Fuße anzunähern. Im Halbkreise ausgeführt, würden aber die Bögen über diesen engeren Intercolumnien die Höhe der übrigen nicht erreicht haben. Daher setzte er sie lieber aus Segmenten zusammen, machte Spitzbögen, welche durch perspectivische Illusionen ausgeglichen werden, dahingegen die verletzte Horizontale sich stets fühlbar macht. — Es wird übrigens unnöthig seyn, die Beyspiele, welche, v. d. Hagen, Briefe, Thl. I. S. 198., angehäuft hat, der Sichtung zu unterwerfen, da es hier nicht sowohl darauf ankommt, zu zeigen, wer die Architecten des Mittelalters mit dem Spitzbogen bekannt gemacht habe, als vielmehr, weßhalb er in Gunst gekommen sey.

öffnung[1]). Die schmalen Seitenfenster, bey welchen diese Beweggründe fehlten, ließ man noch beym Alten. Indeß mußte es nach diesem ersten Versuche und vermöge desselben sehr bald klar werden, daß der Spitzbogen überhaupt der pyramidalen Hauptform, welche im Norden die vielleicht unnöthig hohen, doch nun einmal so üblichen Dächer allen größeren Gebäuden nothwendig ertheilten, gefälliger sich anschmiege, als der übliche halbkreisförmige; hiedurch von Hand zu Hand der Wunsch erweckt werden, zunächst alle Thür- und Fensteröffnungen, alle Säulenabstände durch spitze Bögen zu überspannen, in der Folge auch die Construction der Gewölbe auf eine entsprechende Weise einzurichten.

In der ersten Hälfte des dreyzehnten Jahrhunderts nahm die Ausbildung dieser neuen Constructionsart die Architecten nothwendig ganz in Anspruch. Daher zeigen die ältesten Bauwerke im sogenannten gothischen Geschmacke nicht selten, bey schon spitzen Bogen, in ihren noch sehr sparsamen[2]) Gesimsen und Schmucktheilen aller Art häufig ganz die alten, zum Theil antiken Motive[3]). Allmählich jedoch neigen sich auch diese letzten mehr und mehr zum Kantigen, Gespitzten und Scharfen, schließen sich dem Entwurfe der Strebepfeiler, der vorspringenden Kappellen, der Thürme an, welche um diese Zeit beginnen, ihre alte Stellung verlassend, ganz mit den Giebelseiten der Kirchen sich zu verschmelzen, oder, wie man sagt, in ihnen aufzugehn.

Diese Uebergänge an deutschen und ausländischen Bauwerken nachzuweisen, ist, nach den Arbeiten der englischen Architecten und Alterthumsforscher, oder Mollers, Boisserée's und Anderer, zwar nicht mehr schwierig, liegt indeß nicht in meiner Aufgabe.

Das Princip der gothischen Bauart kann angegriffen, ihre Anwendung auf die Forderungen unserer Zeit bestritten werden. Niemand indeß wird läugnen wollen, daß sie, nach dem Verfalle der alten Bildung die erste ganz eigenthümliche, daß sie eine systematisch durchgebildete Bauart sey, welche (mag man es billigen, oder tadeln) Mittel aufgefunden hatte, die römische Construction aus schweren Werkstücken zu entbehren, den Mauerguß an deren Stelle zu setzen, die Arbeit des Steinmetzen auf Solches einzuschränken, was in den Bauwerken zu Tage liegt. Wenn nun ungeachtet dieser und anderer höchst ausgesprochenen

[1]) Die in England so häufig vorkommenden gedrückten Spitzbögen machen hiervon eine Ausnahme, sind indeß nach den Beobachtungen der englischen Alterthumsforscher den späteren Formen beizuzählen. — [2]) Wie an der Kirche der heil. Elisabeth, zu Marburg. — [3]) Merkwürdig ist in dieser Beziehung ein Seitenthor des Domes zu Lübeck, welches zu den alten noch vorgothischen Theilen des Gebäudes führt. Die verdoppelten Wülste um den Spitzbogen, die verkröpften Säulchen, auf welche jene sich stützen, sind hier durchaus mit Sculptur bedeckt, deren Motive häufiger dem griechischen, als dem römischen Alterthume angehören.

Eigenthümlichkeiten in ihren Grundrissen noch immer die Hauptzüge der alten römischen, selbst in ihren Verzierungen nicht so gar selten Reminiscenzen aus dem classischen Alterthume bemerklich werden; so bestätigt sich hierin von Neuem, daß alle Bauschulen des Mittelalters durch allmählige Uebergänge an das classische Alterthum sich anknüpfen: ungeachtet der Modificationen, welche besondere Verhältnisse herbeygeführt haben, sämmtlich in ihrer Wurzel zusammenstoßen. Durch die Entwickelung ihres geschichtlichen und gleichsam organischen Zusammenhanges bezweckte ich, Ansichten zu verdrängen, welche einem blödsinnigen Nachahmungstriebe beymessen, was nur aus Nothwendigkeiten, Absichten und Zwecken abzuleiten ist.



Beygabe
zum ersten Bande der italienischen Forschungen

von

C. F. von Rumohr



Es ist eine kunstgeschichtliche Thatsache: daß die Gegenstände künstlerischer Darstellungen, mit wenigen, der Wirkung nach unerheblichen Ausnahmen, (den Preisaufgaben der Kunstacademieen und Vereine) nirgend nach Principien ausgewählt, sondern durch Umstände herbeygeführt werden, deren Ursprung weit außerhalb der Kunst in allgemeinen geschichtlichen Verhältnissen aufzusuchen ist. Besonders, wann es dem Künstler wohl gehet (wann er der Arbeit vollauf hat und eben daher sich vollständiger entwickelt) kommt in Frage, nicht, was sich am besten eigne, dargestellt zu werden, noch weniger, was an sich selbst der schönste Gegenstand sey, sondern einzig: was an der Zeit sey. Da es sich nun ergeben kann, und nicht selten ergiebt, daß vom Künstler die Darstellung minder schöner und sogar unschöner Gegenstände gefordert wird, so habe ich versucht, zu zeigen: wie die Ansprüche des Schönheitssinnes auch in solchen Kunstwerken befriedigt werden können, deren Gegenstand an sich selbst unschön ist. Dieser wohlgemeinte Versuch hat Anstoß gegeben; weßhalb ich für Pflicht halte, mich über dieselbe Aufgabe noch einmal, und wo möglich bündiger, als früher geschehen ist, auszusprechen.

Voraussetzungen

Erste.

Das Wort, Schönheit, bezeichnet eine Eigenschaft, Das Schöne, hingegen Dinge, denen jene Eigenschaft anhängt.

Anm. 1. Es erhellet aus der allgemeinen Grammatik, daß durch das Neutrum des Adjectivs, wo es für sich und in substantivem Sinne stehet, eine unbestimmte Mehrheit von Dingen bezeichnet werde, welchen die, in dem Beyworte ausgesprochene Eigenschaft anhängt; hingegen durch das abgeleitete Hauptwort der abstracte Begriff der Eigenschaft selbst.

Das Schwanken des Gebrauches in unserer, wie in anderen alten und neueren Sprachen (welches überhaupt nur bey einzelnen Wörtern und besonders eben bey solchen eingetreten ist, welche Eigenschaften aussprechen, deren abstracter Auffassung man auszuweichen liebte) hebet die Regel nicht auf, zu welcher wir zurückkehren müssen, sobald es auf Schärfe des Ausdruckes ankommt.

Anm. 2. Da offenbar in den schönen Dingen viele Eigenschaften vorhanden sind, welche deren Schönheit nicht erhöhen, noch überall damit zu schaffen haben:
(in einer schönen Statue sind außer der Schönheit noch relative Schwere und Größe, und allerley physische Eigenschaften des Gesteines oder Erzes vorhanden; in einem schönen Menschen, eine Unendlichkeit von physischen, sittlichen und geistigen Eigenschaften, welche zu seiner Schönheit theils nur in einer bedingten, theils aber auch in gar keiner Beziehung stehen)
so ist die Schönheit nicht eins und dasselbe mit den Dingen, denen sie anhängt, (den Schönen), sondern nur irgend eine Eigenschaft derselben. Alle Eigenschaften können abstract aufgefaßt werden, also auch diese.

Zweyte.

Der abstracte Eigenschaftsbegriff, Schönheit, in seiner höchsten Allgemeinheit aufgefaßt, kann umschrieben werden durch die Worte: Erfreulichkeit der Apparenz sichtbarer Dinge.

Anm. 1. Diese Umschreibung will, weder die Frage: was alles schön sey, noch die andere: weßhalb, aus welchem Grunde, etwas schön sey, erledigen; vielmehr begnügt sie sich, auszusprechen: was unter allen Umständen, in allen Fällen, das Schöne sowohl vom Unschönen, als auch vom Nichtschönen unterscheidet, also ein allgemeines und durchwaltendes Merkmal der Schönheit ist.

In der Volkssprache, dem nie so geradehin zu beseitigenden Ausdrucke des gemeinschaftlichen Bewußtseyns, bezeichnet schön, nicht, was unerfreulich, noch auch, was gleichgültig ist, sondern immer nur ein Erfreuliches; worin sogar die vorkommenden, einander sonst ausschließenden, oder doch gegenseitig beschränkenden Erklärungen der Schönheit und des Schönen, sowohl unter sich, als auch mit dem Volks- und Sprachbegriffe übereinstimmen.

Erwägen wir indeß, daß vieles an sich Gute, etwa Gesundheit, Stärke, Tugend und anderes, zwar seinem Begriffe nach erfreulich ist, doch nur in so fern die Schönheit irgend eines Dinges ausmacht, oder solche mehret und erhöht, als es an dessen sichtbarer Oberfläche sich ausdrückt; hingegen, in so fern es nicht (sinnlich wahrnehmbar) sich ausdrückt, auch nicht in dem Begriffe

der Schönheit enthalten ist, sondern nur dasjenige ist, was es an sich selbst ist, nemlich Gesundheit, Stärke und so ferner; so ist das allgemeine Merkmal der Schönheit offenbar: Erfreulichkeit, nicht des Seyns, sondern des Scheines der sichtbaren Dinge.

Anm. 2. Das bekannte: schön ist, was, ohne zu nützen, gefällt, (was indeß, nicht, was wir suchen, die Schönheit, sondern eben nur, das Schöne, auf seine Weise ausspricht) ist obiger Umschreibung in so fern verwandt, als es offenbar gleichfalls von dem Vorsatze ausgehet, den Volksbegriff in der ihm zukommenden Allgemeinheit auszusprechen. Andere hingegen haben den Grund der Schönheit irgend eines einzelnen Schönen zu ermitteln gesucht und diesen, wie immer beschaffenen, Grund der Schönheit jenes einzelnen Schönen als einen allgemeinen, die Schönheit eines jeglichen Schönen erklärenden geltend machen wollen.

Solche, wie man sie nennt, objective Erklärungen der Schönheit sind eigentlich nur Emanationen eines ganz subjectiven Entzückens an einzelnem Schönen, führen daher unausbleiblich zu unwillkührlichen Verwechselungen des Allgemeinen mit dem Besonderen desjenigen Objectes, von welchem man jedesmal ausgegangen ist. Ueberhaupt kann man nicht wohl den Grund, deßhalb etwas ist, früher auffsuchen, als nachdem man ausgemacht hat, was dieses etwas ist. Wer aber auch von irgend einem einzelnen Dinge ermittelt hätte, einmal, daß es schön sey, dann auch, weshalb es schön sey, hat damit noch nicht gefunden, was die Schönheit überhaupt ist. — Wie nun immer in solchen Erklärungen (obwohl dieselben, weil sie vom Einzelnen ausgehn, mißliche Verneinungen und Aussonderungen einzuschließen pflegen; weil sie einen Grund zu ermitteln suchen, welcher nicht durchhin zu Tage liegt, nicht selten sich in Hypothesen und Dunkelheiten verlieren) doch bald ein lebendiges Gefühl für das Schöne, bald wiederum viel Tiefes und Erhebendes über dessen letzten Grund hervortritt: so haben sie dennoch, da sie die Schönheit überall nur in ihrer innigen Vereinigung mit den Dingen, also concret auffassen, mir bey obiger Bestimmung nicht wohl vorleuchten können.

Dritte.

Nach menschlicher Vorstellungsart ist die Empfänglichkeit für Schönheit in dem oben festgestellten Sinne: zunächst, eine rein sinnliche (der Gesichtswerkzeuge); ferner, ein zwar noch unerklärter doch vorhandener Sinn für Maß und Verhältniß; endlich Erregbarkeit des Gemüthes, bald durch allgemeine Anklänge, bald durch bestimmtere, durch sinnlich Wahrnehmbares, im Geiste er-

weckte Vorstellungen. Diese Unterscheidungen innerhalb des Schönheitssinnes, welche jedes deutliche Selbstbewußtseyn billigen wird, erheischen aber — da, was auf so verschiedene Seiten des Daseyns einwirkt, nicht so durchaus dasselbe seyn kann — diesen entsprechende Unterscheidungen innerhalb des allgemeinen Begriffes, die Schönheit. In diesem unterscheide ich demzufolge:

sinnliche Annehmlichkeit;

harmonische Wirkung des in den Gestalten und überhaupt in den sichtbaren Erscheinungen dem Maße Unterliegenden;

Erfreulichkeit von (vermöge der einwohnenden Sinnbildlichkeit der Formen, besonders der organischen) durch Sichtbares im Geiste angeregten Vorstellungen.

Anm. 1. Diese Unterscheidungen habe ich in der Absicht gesucht und herbeygezogen, die Schönheit dem bildenden Künstler zugänglicher zu machen, und hiedurch die künstlerische Hervorbringung des Schönen nach Kräften zu befördern. Der praktische Werth derselben, welcher hinsichtlich der bildenden Künste sich noch erproben soll, hat schon seit den ältesten Zeiten in der Musik sich bewährt, deren Schönheit jenen obigen genau entsprechende Unterscheidungen zuläßt, welche man jederzeit angestellt und in Anwendung gebracht hat.

In dieser Kunst nemlich ist es die Reinheit des einzelnen Lautes, welche den äußeren Sinn (hier das Gehör) angenehm erregt; Tact und Harmonie, was den uns eingeborenen Sinn für Maß und Verhältniß ausfüllt; Melodie (cantabile, das Mittelbare und Sinnbildliche in der Musik), was das Gemüth durch die mannichfaltigsten Anklänge berühret und stimmt. Wie nun immer diese so ganz verschiedenen Schönheiten in gelungenen musikalischen Ausführungen zu einem gemeinsamen Eindrucke sich vereinigen und verschmelzen, so hat man demungeachtet doch niemals bestritten: daß der ausübende Künstler die Reinheit, den Tact, den Ausdruck, oder der Componist die Harmonie und die Melodie, jedes für sich betrachten, erstreben, üben könne, wie es mit Vortheil geschiehet und von jeher geschehen ist.

Indeß dürften jene Unterscheidungen, als ein Anknüpfungspunkt betrachtet, auch für die wissenschaftliche Untersuchung der Schönheit und des Schönen von ungleich mehr Belang seyn, als man, in Ansehung der vieltausendjährigen Gewöhnung, den Begriff der Schönheit mit Vorstellungen von einzelnem Schönen, das Allgemeine mit dem Besonderen, bald zu mischen, bald zu ver-

wechseln, schwerlich vor der Hand anzuerkennen geneigt seyn wird. — Vornehmlich befürchte ich die Mißbilligung derer, welche bey allem Unbestimmten und Räthselhaften ihre Rechnung finden.

Anm. 2. Wer nun einmal auf keine Weise sich darauf einlassen will, die Schönheit abgesondert von den Dingen, denen sie anhängt, aufzufassen, dürfte hier eine Abtheilung innerhalb des Schönen wahrzunehmen glauben, gleich jener längst versuchten und beliebten in ein sinnlich und geistig (äußerlich und innerlich) Schönes; daher den bekannten Einwurf gegen mich in Anwendung bringen wollen: „Das äußerlich Schöne sey nur wegen seiner einwohnenden inneren Schönheit und das innerlich Schöne nur wegen seiner Erscheinung in sinnlich wahrnehmbarer Form ästhetisch schön." Dieser Satz aber, ist eine Abwehrung des Versuches, das einzelne Schöne in seine Theile aufzulösen, dessen Wahres, oder Falsches mithin an dieser Stelle durchaus nicht in Frage kommt. Denn ich beschäftige mich hier, nicht mit dem einzelnen Schönen, welches allerdings, wie Niemand bestreitet, zunächst ein sinnlich Wahrnehmbares ist, sondern mit dem abstracten Begriffe der Schönheit, dessen im Geiste aufgefaßte Unterscheidungen durch den Umstand, daß solche in den meisten concreten Fällen in einander aufgehen und sich gegenseitig aufheben, noch keineswegs als irrig und unanwendbar erwiesen werden.

Auch dürften Einige annehmen wollen, daß, in obiger Abtheilung, die sinnliche Annehmlichkeit nur etwa so viel sagen wolle, als, das sinnlich Angenehme, oder Wohlgefällige einiger veralteten Schulen. Indeß ist das sinnlich Angenehme, eben wie, das Anmuthige, das Erhabene und so viel Anderes, eben nur eine von den unzähligen, schon herbeygezogenen oder noch möglichen Unterabtheilungen innerhalb des einzelnen Schönen, welche ich bey dieser Untersuchung keineswegs im Sinne haben konnte, somit jene Deutung von mir ablehnen muß. — Uebrigens verstehe ich nicht, wie man ein sinnlich Angenehmes (wenn auch in willkührlichstem Gegensatze gegen das eigentlich Schöne) annehmen könne, ohne zugleich eine sinnliche Annehmlichkeit zuzugeben; noch wie man annehmen könne, daß jegliches Schöne sinnlich wahrnehmbar sey, ohne zugleich die sinnliche Annehmlichkeit gehörig in Anschlag zu bringen?

Freylich dürfte es nicht selten eintreten, daß eben diejenigen, welche der sinnlichen Annehmlichkeit in ihrem Schönheitsbegriffe selbst eine untergeordnete Stelle versagen, doch in der Anwendung sie eifrigst begehren, durch dieselbe auch für das Schaale und Geistlose sich bestechen lassen, oder von sich abweisen, was immer Gutes von dieser Schönheit entblößt ist.

*

Der Vordersatz des Schlusses, den ich auf obige Voraussetzungen begründe, lautet (was der Leser beachten wolle) wie folgt:

Jedes Ding, welches die Eigenschaft Schönheit (dieser, oder jener anderen, oder auch aller Arten; im niedrigsten, höheren oder höchsten Maße) darlegt, ist ein Schönes.

Anm. 1. Ein schönes Ding ist (s. die Voraussetzungen) nur in so fern ein Schönes, als ihm die Eigenschaft Schönheit beywohnt. Ist es nun also die Eigenschaft Schönheit, welche die Dinge zu schönen Dingen erhebt: so sind nothwendig alle Dinge schön, an welchen jene Eigenschaft sich darlegt.

Anm. 2. Um einem Dinge das höchst allgemeine Prädicat: schön, beyzulegen, fragt man, weder nach dem Maße, in welchem das Ding schön ist, noch nach der Art, in welcher es schön ist. Wo man diese genauer bezeichnen will, bedient man sich: hinsichtlich des Grades, der Comparation; hinsichtlich der Art, eigener, Niemand nicht geläufiger Benennungen, z. B. erhaben, anmuthig und so ferner.

Freylich ist Einigen das Beywort, schön, die Bezeichnung bald eines höheren Grades, bald auch einer höheren Art des Schönen; weshalb sie ihr Schönes, als ein höheres, den niederen Stufen und Arten des Schönen (etwa dem Hübschen, Gefälligen und so fort) entgegen setzen; (ungefähr als wenn man das Gute, als ein höheres Gute, dem minder Guten entgegen setzen wollte). Da indeß das Schöne auch in diesem engeren Sinne den Charakter der Allgemeinheit festhält, welchen die Sprache ihm nun einmal aufgedrückt hat, also nichts Besonderes und Unterscheidendes, nur etwa einen höheren Grad der Erfreulichkeit bezeichnet: so ist dieser willkührliche Wortgebrauch, (welcher so viele ihm in der Sprache dargebotene Mittel des Ausdrucks willkührlich verschmähet) höchstens als eine eigene Comparationsform zu betrachten, welche allerdings ganz merkwürdig, doch für mich nicht bindend ist.

Der Künstler kann, unabhängig von der Schönheit, oder Unschönheit des Gegenstandes seiner Darstellung, in seinem Kunstwerke Schönheiten hervorbringen (also darlegen); nemlich:

Zuerst, rein sinnliche Annehmlichkeit, durch angemessene Handhabung seiner Werkzeuge, durch gehörige Behandlung des Stoffes, aus welchem er seine Gestaltungen formt, oder in welchem er dieselben erscheinen macht.

Zweytens, Schönheit des Maßes, durch die Wahl der Ansicht und Lage, durch die Stellung und Anordnung des in seiner Aufgabe enthaltenen, oder doch von derselben nicht ausgeschlossenen Einzelnen.

Drittens, Erfreulichkeit der im Geiste angeregten Vorstellungen, durch den Ausdruck seiner selbst, nemlich, der Liebenswürdigkeit, Klarheit, Erhebung und anderer Vorzüge seiner Seele. Denn in jedem Kunstwerke von einigem Belang zeigt sich neben dem Gegenstande auch die Seele des Künstlers, und zwar mit solcher Gewalt und Eindringlichkeit, daß die Bildwerke und Gemälde großer Meister wenigstens in eben dem Maße Abdrücke ihrer eigenthümlichen Geistesart sind, als Darstellungen ihres Gegenstandes.

Also können Kunstwerke schön seyn, deren Gegenstand an sich selbst unschön ist.

*

Kann nun der Künstler (nemlich der gehörig begabte und ausgebildete), wie gezeigt worden, in seinem Werke Schönheiten hervorbringen, welche, selbst wann der Gegenstand seiner Darstellung (die Aufgabe) an sich selbst unschön ist, doch sein Kunstwerk, als solches, zu einem Schönen erheben; hingegen diejenige Schönheit, welche der jedesmaligen Kunstaufgabe angehört, nur in so fern und in dem Maße auf deren künstlerische Darstellung übergehn, als der Künstler jedesmal fähig ist, einestheils für dieselbe sich zu begeistern, anderentheils sie technisch auszudrücken: so ist, nicht die Schönheit der Aufgabe, sondern die geistige Fähigkeit, die sittliche und technische Entwickelung des Künstlers die wahrhaft allgemeine, unter allen Umständen unerläßliche Bedingung der Schönheit von Kunstwerken.

Dieses Alles verstehet sich freylich auch ohne so weit auszuholen, oder, wie man sagt, von selbst; es könnte mithin den Unbefangenen recht wohl scheinen, das Gegentheil sey nie ernstlich behauptet, noch verfochten worden. Um so mehr bin ich einem Recensenten (in der allgemeinen Lit. Zeitung 1827.

Julius, Col. 482. 511.) für dessen Anstrengung verpflichtet, seinen Lesern zu zeigen, daß es in der Kunstlehre noch immer allerley angenommene und übereinkömmliche Vorstellungsarten giebt, gegen welche die Wahrheit geltend zu machen kein so durchaus müßiges Bemühen ist.

Wie für diese Gunst, so bringe ich gedachtem Recensenten auch für die billigste Anerkennung manches von mir angeregten Sächlichen meinen besten Dank. Indeß kann ich nicht wohl umhin, viele von Demselben mir beygemessene Ansichten, Gedanken, Verwechselungen, selbst (man vergleiche die Nachweisungen) manche Worte, welche ich nie gefaßt, noch geäußert habe, nicht als die meinigen anzuerkennen. Insbesondere verwahre ich mich gegen eine (Col. 491.) mir zugeschobene, angeblich von mir verhehlte Prämisse, welche in den Worten des Rec. lautet: „Es wird Alles durch die Darstellung schön."

Dieses Alles (des Rec. nemlich; denn mir selbst ist es nie eingefallen, zu behaupten, noch selbst insgeheim zu denken, daß Alles durch die Darstellung schön werde) wird denn nur so viel sagen sollen, als: Alles, was überhaupt künstlerisch aufgefaßt und dargestellt werden kann. Allein auch von einem solchen gehörig bedingten Alles habe ich nie behauptet, noch insgeheim angenommen, daß Solches an sich selbst durch die Darstellung schön werde, oder, wie Rec. vielleicht sagen wollen, unter Umständen durch die Darstellung schön werden könne; auch wüßte ich nicht, zu welchem Zwecke, da ich überhaupt nur zeigen wollen, wie nöthigenfalls auch unabhängig von der Schönheit, oder Unschönheit der Aufgabe im Kunstwerke Schönheiten entwickelt werden können, welche das Kunstwerk selbst, und nicht, wie Rec. (Col. 492.) zu deuten scheint, dessen Gegenstand, zu einem schönen Dinge machen.

Ich würde glauben, daß Rec. diese Bestimmung, welche ich keineswegs anzudeuten versäumt hatte, eben nur habe übersehen wollen, wenn es sich nicht zeigte, daß eine gänzliche Verschiedenheit des Standpunctes, wie selbst der Terminologie und des Gebrauches uns beyden übrigens gemeinschaftlicher Wörter, hier, wie an anderen Stellen das Verständnis und die gegenseitige Annäherung so gut als unmöglich machen. Während ich selbst eben nur darauf ausging, zu finden, was die Kunst, welche ich eigensinnig liebe, nur irgend in ihrer Entwickelung hemmen, oder fördern kann, begnügte sich der Recensent mit Allgemeinheiten, welche zwar an sich selbst ihren Wert haben, doch nicht so geradehin in Anwendung zu bringen sind. Auf einer solchen Allgemeinheit gründet ders. seinen letzten, wie es ihm scheint, unwiderleglichen Einwurf gegen oben in der Kürze wiederholte, doch von ihm, wie wir eben gesehn, durchaus mißdeutete Darlegung. Dieser Einwurf lautet, in den Worten des Recensenten (s. Col. 492. unten): „Das nun, wovon die Darstellung ein Ebenbild ist (das

Darstellen, sagt Rec. um einige Zeilen früher, ist ja nichts anderes, als das Hervorbringen eines Ebenbildes), muß schön seyn, wenn der Darstellung selbst das Prädicat schön beigelegt werden soll: denn das Object und dessen Darstellung sind nothwendig identisch, und die Merkmale des einen sind auch die Merkmale des andern.

Indeß kann ich dem Recensenten weder zugeben, daß jener so bekannt klingende Identificationsprozeß auf den vorliegenden Fall anwendbar sey, noch ihm seine so ganz mechanische Vorstellung vom künstlerischen Darstellen irgend einräumen. Denn es ist die Seele des Künstlers keinesweges, wie Rec. anzunehmen scheint, gleichsam ein Gypsmodel, aus welchem genau, was man jedesmal hineingethan, wiederum hervorgezogen wird; daher das Kunstwerk (die Darstellung) nicht etwa (gleich der Copie, welche Rec. zu den Darstellungen zählt) der todte, mechanisch gewonnene Abdruck seines Gegenstandes, sondern das lebendige Product zweyer Factoren, des Gegenstandes und des denselben in sich aufnehmenden und verarbeitenden Künstlers. Kein Product aber ist dem einen oder dem anderen seiner Factoren identisch, sondern ein für sich bestehendes Drittes. — Mit jener irrigen Vorstellung vom künstlerischen Darstellen fällt denn auch der Einwurf, welchen der Rec. darauf begründen will.

Uebrigens habe ich nirgend bestritten; daß überall, wo Gegenstände, welche an sich selbst schön sind, durch die Mittel der jedesmal in Anspruch genommenen Kunstart ausgedrückt werden können, was bekanntlich nicht immer eintritt; daß überall, wo diese Gegenstände den Künstler wirklich begeistern, wo deren Darstellung innerhalb der technischen Entwickelung und speciellen Formenkenntniß des Künstlers wirklich möglich ist: auch jene dem Gegenstande eigenthümliche Schönheit auf das Kunstwerk übergehen und die Schönheit dieses letzten wesentlich erhöhen werde. Ich habe demnach der Schönheit des Gegenstandes nirgend, wenn auch nur das Mindeste von demjenigen Gebiete entzogen, welches sie wirklich (nicht bloß in der Einbildung) besitzet und inne hat; erwartete deshalb nicht, dessen Vorwachen zu beunruhigen. Um so weniger, da ich, mit vollem Bewußtseyn der Aufrichtigkeit, unserem, wie jedem kommenden Geschlechte anwünsche: daß es auf einem tiefgefühlten Bedürfnisse stets vom Künstler, auch hinsichtlich der Aufgabe, nichts seiner Unwürdiges begehren möge; hingegen dem Künstler unserer und künftiger Zeiten: daß er aus seinem Inneren hervor stets die edelste Richtung einschlagen, ihm dargebotene Aufgaben stets im besten Sinne ergreifen, und zur Darstellung auch des Besten nnd Höchsten jederzeit hinlänglich gerüstet seyn möge. Ueberhaupt war ja mein Zweck, nicht etwa dem Schönen des Gegenstandes, welches mir wohl so viel gilt, als anderen, seinen eigenthümlichen Werth zu entziehen; nicht etwa den

Künstler, oder den Gönner vom Schönen zum Unschönen zu verlocken (was in umgekehrter Richtung derselbe Mißgriff seyn würde, den ich bestritten habe und bestreite); vielmehr nur dieser: die Hervorbringung des Schönen in den bildenden Künsten vor Hemmungen sicher zu stellen, welche aus einer falsch angelegten Theorie hervorgehn.

— Hätte der Künstler wohl jemals mit Bewußtseyn das Unschöne dem Schönen vorgezogen? wäre er wohl jemals, wo die Wahl ihm freygestanden, absichtlich darauf ausgegangen, das Unschöne darzustellen? Ich bezweifle, daß irgend ein Künstler, gleichsam der Abtödtung willen, jemals auf eine solche Grille verfallen sey; vielmehr bin ich aus inneren, wie auch aus historischen Gründen davon überzeugt: daß der Künstler überall, wo er das Unschöne dargestellt, entweder einem äußern Zwange (den Foderungen seiner Gönner, der Beschränktheit seiner Umgebungen), oder auch, ohne sich dessen deutlich bewußt zu seyn, der Gemeinheit und Niedrigkeit seiner Neigungen nachgegeben habe. Diesemnach wäre jene Lehre, welche, weder in den äußeren Verhältnissen des Künstlers eine merkliche Begünstigung herbeyführt, noch den Künstler sittlich bessert und geistig erhöht, sondern bloß ein Zauberwort ausspricht, dessen Sinn nur derjenige zu lösen vermag, welcher eben hierin keiner Anmahnung bedarf, auch im besten Falle ganz müssig und, wie es sich factisch erwiesen hat, ohne allen Vortheil für die Hervorbringung des Schönen, in der Kunst. Indeß giebt es im Gebiete des Geistes nichts ganz Neutrales; jegliches sich Beruhigen bey irgend einem Scheinwahren und Täuschenden ist zugleich eine Hemmung im Denken und in dem davon abhängenden zweckmäßigen Handeln. Zudem ist es nachzuweisen, daß die Schönheits-Lehre auch active der künstlerischen Hervorbringung des Schönen entgegenwirkt.

Zunächst hindert jene nackte Hinweisung auf das Schöne des Gegenstandes die Entwickelung der Anfänger, indem sie (wie es aufmerkenden Beobachtern nicht entgangen seyn wird) dieselben veranlaßt, zu wählen, wo sie, eben weil sie noch gar nichts wissen, noch können, nur zugreifen sollten. Ferner störet sie auf den mittleren Stufen der Entwickelung, durch Ablenkung der Aufmerksamkeit, die unumgänglich nöthige Ausbildung der Technik und des Styles. Endlich verrücket sie selbst dem schon ausgebildeten Meister seinen practischen Standpunkt, indem sie ihn veranlaßt, seine Aufgaben, statt ihnen jedesmal ihre beste Seite abzugewinnen und rüstig, wie es nöthig ist, ans Werk zu schreiten, vielmehr, wenn solche etwa seinen Vorstellungen vom Schönen nicht entsprechen, sie mit Verdrossenheit aufzufassen, daher, weder (durch Ueberwindung von Schwierigkeiten) für seinen Fortschritt in der Kunst, noch (durch Befriedigung seiner Gönner) für sein Fortkommen in der Welt daraus den jedesmal mög-

lichen Vortheil zu ziehen. Wenn nun diese Bemerkungen freylich nur dem Künstler ganz einleuchten möchten, so wird hingegen bey dem Kunstfreunde die Bemerkung Eingang finden, daß der unbefangene, sich hingebende Genuß schöner Kunstwerke durch unzeitige Reflection über die Schönheit oder Unschönheit ihres Gegenstandes gestört und nicht selten ganz aufgehoben wird; daß, wer dem sogenannten Schönheitsprincip recht eifrig anhängt, meist geneigt ist, das künstlerisch Werthlose des schönen Gegenstandes willen zu schätzen, und, umgekehrt, das künstlerisch Vortreffliche des unschönen Gegenstandes willen zu verwerfen, überhaupt aber jener süßlichen Flachheit des Geschmacks sich hinzugeben, welche den höheren Kunstgenuß (das sich Bewußtwerden der Sinnes- und Geistesart vortrefflicher Künstler) eine längere Zeit hindurch beynahe verdrängt hatte.

Wäre es nun, wie ich vermuthe, auch denen, welche die Sache von einer andern Seite ansehn, mehr um die Hervorbringung des Schönen zu tun, als um die Behauptung einer bedeutungslosen Formel; so werden sie sich endlich wohl ebenfalls mit der Vorstellung aussöhnen: daß die Erfüllung ihrer besten Wünsche eben nur durch kräftige Aufregung des Geistes, günstigen Anstoß der Richtung, entschlossene Förderung der technischen Entwickelung des Künstlers könne angenähert und beschleunigt werden. Was in Erfüllung gehen möge.

Im October 1827.

Verzeichniß der Abhandlungen

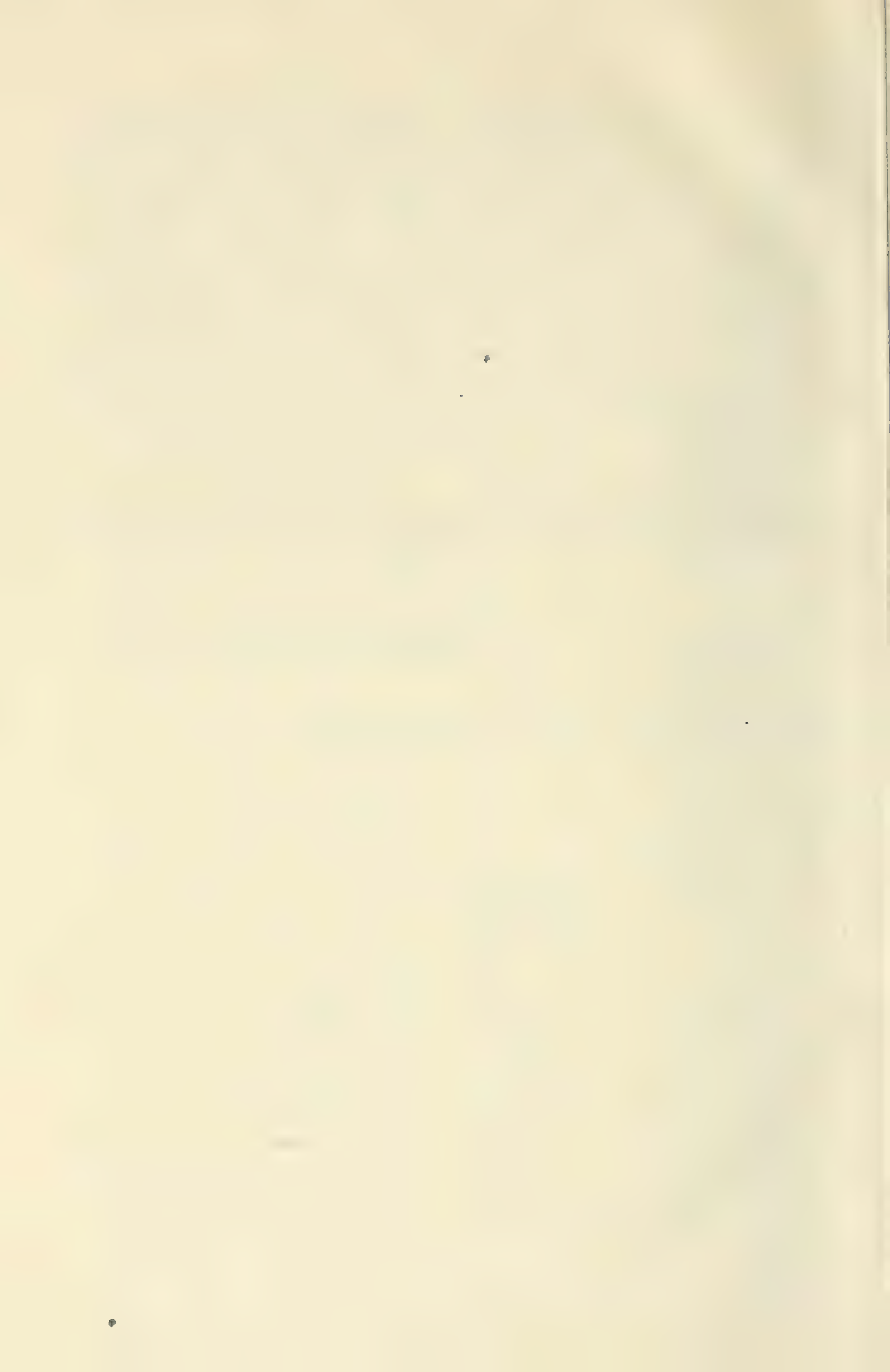
Erster Theil

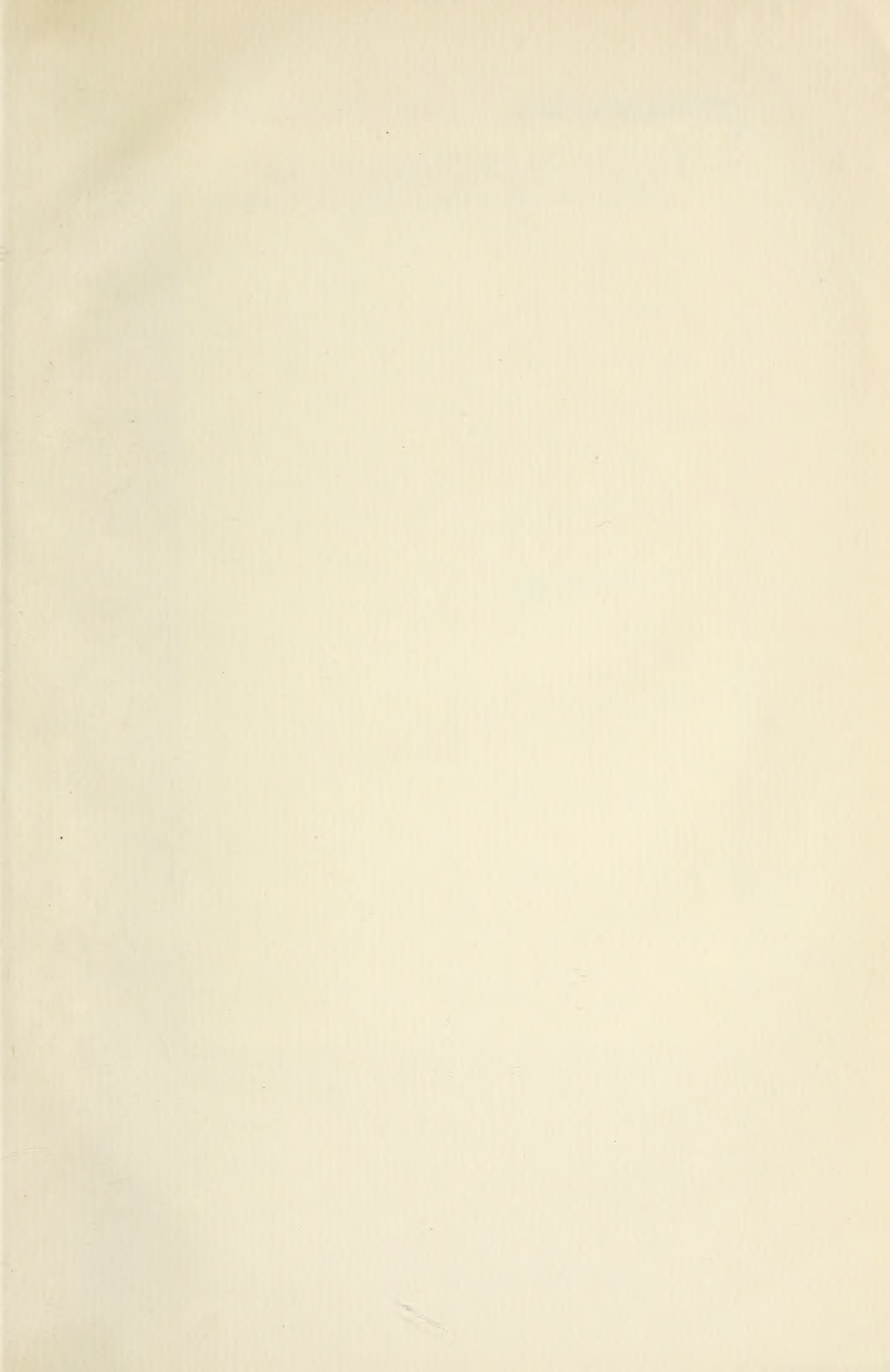
Zweiter Theil

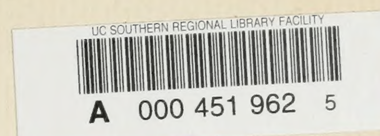
Dritter Theil

Anhang

Register






UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 451 962 5

